T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

11 EYLÜL SONRASI AMERİKAN SİNEMASINDA ÖTEKİ'NİN SUNUMU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Mustafa YAĞBASAN

HAZIRLAYAN
Yunus NAMAZ

ELAZIĞ -2011

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

11 EYLÜL SONRASI AMERİKAN SİNEMASINDA ÖTEKİ'NİN SUNUMU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN	**HAZIRLAYAN**
Doç. Dr. Mustafa YAĞBASAN	Yunus NAMAZ

Jürimiz, 01.07.2011 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği/ ~~oy çokluğu~~ ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Doç. Dr. Mustafa YAĞBASAN
2. Doç. Dr. Ömer AYTAÇ
3. Yrd. Doç. Dr. Tamer KAVURAN
4. Yrd. Doç. Dr. Cem AYDEN
5. Yrd. Doç. Dr. Işıl HORZUM

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ………...…. tarih ve ………. sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Enstitü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

11 Eylül Sonrası Amerikan Sinemasında Öteki'nin Sunumu

Yunus NAMAZ

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

Elazığ–2011; Sayfa: VIII+180

1890'lı yıllardan sonra çekilmeye başlanan ilk sessiz filmlerden günümüze kadar sinemanın ekonomik, sosyal, kültürel ve ideolojik bir enstrüman konumunda olduğu görülür. *"Yedi Peçelinin Dansı"* (1893), *"Fatıma Dansları"* (1896) ve *"Arap"* (1897) gibi kısa filmlerle başlayan ilk 'oriental' klişeler ve kurgular özellikle de sinemanın ideolojik bir aygıt/güç olarak kullanılmasına tanıklık etmektedir.

Amerikan Sineması olarak da bilinen Hollywood, farklı stereotip temsillerinin sıkça tasvir edildiği bir platform olup her dönemde kendi öteki'sini oluşturan/kurgulayan ve tanımlayan bir endüstriyi ifade etmektedir. 1990'lı yıllardan sonra Amerikan sinemasında öteki sunumunun Araplar/Müslümanlar üzerine yoğunlaşıldığını ele alan bu çalışmada, 11 Eylül 2001 sonrası ABD'de yaşanan olaylardan esinlenerek yapılan filmlerdeki "öteki" sunumlarının incelenmesi amaçlanmış ve "öteki" kavramından hareketle 'Doğulu/Arap/Müslüman' tasvirinin Oryantalizm düşüncesiyle bağlantısı açıklanmaya çalışılmıştır.

11 Eylül sonrası (9/11) "Terörle Savaş" iklimi, Hollywood'un politik-gerilim filmleri aracılığıyla yeni bir kültürel dolaşımı da beraberinde getirmesinden hareketle, *The Kingdom* (2007) ve *The Hurt Locker* (2008) politik-gerilim filmlerinde bu dolaşımın yansımaları değerlendirilmiştir. İncelenen bu filmlerde 'Doğulu/müslüman/onlar' imgeleri ile 'Batılı/kahraman/biz' karşıtlığını içeren imgeler, Söylem Analizi Yöntemine göre çözümlemeye alınmıştır. Çözümleme neticesinde gerek film diyaloglarının ve görüntünün ideolojik boyutunun, gerekse karakter betimlemeleri ve mekân tasvirlerinin "öteki" sunumunda büyük rol oynadığı gözlenmiştir. Oryantalist söylemdeki klişelerin, örnekleme alınan film yapımlarına açık ya da örtük bir biçimde eklemlendiğine, doğu kurgusunun ve doğulu tiplemelerin "tehdit ve düşman" metaforlarıyla desteklendiğine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 11 Eylül, Amerikan Sineması, Öteki, Söylem, Oryantalizm, Doğu-Batı ve Terör(izm).

SUMMARY

Master Thesis

Post–9/11 Presentation Of 'Other' In American Cinema

Yunus NAMAZ
The University Of Fırat
The Institute Of Social Sciences
Communication Science Main Branch
Elazığ–2011, Page: VIII+180

From the first silent movie produced in 1890 until today, it can be seen that the cinema is in a economical, social, cultural and ideologic position. Especially the first oriental stereotypes and construtctions which started with short movies like *" The Dance of The Seven Veils" (1893), "Fatima Dances" (1896*), and *"Arab" (1897)* show that cinema has been used as an ideological instrument.

Hollywood, which is known as American cinema, is a platform which described different stereotype representative, represents an industry that constructs ifself new. After 1990, in this study which deals with the concentration of the American cinema upon arabia/moslems, the research of other presentations that where made in movies about what happened after the 11th september 2001 in the USA was targeted and and from the fact of "the others" it was tried to explain the connection between "easts/arabs/moslems" and oriental thinking.

After the 11th September *(9/11)* from the fact that "war agains terror" brought a new cultural circulation through Hoolywoods political-action movies, the representation of this circulation of political-action movies like *The Kingdom (2007)* and *The Hurt Locker (2008)* was evaluated. In this film, which have been analized, public opinion of "East/Arab/Muslim" and controversal public opinions like "Western/Hero/We", were solved according to the statement analysis. The solution results showed that, both the ideolohic dimension of movie dialogs and image, and for character describtion and locality portration played a big role in "other" reprensentation. It was found that the stereotypes in the oryantalist statement, where open or closed for the construction of the sample movies, it was seen that eastern types and eastern construction was supportet by "threat and enemy" metaphors.

Keywords: September 9th, American Cinema, Other, Discourse, Orientalism, East-West and Terror(ism).

İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. MEDYA, SİNEMA VE 11 EYLÜL OLAYLARI EKSENİNDE ORYANTALİZM, TERÖRİZM VE ÖTEKİ

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
4. ARAŞTIRMA VE YÖNTEM

BEŞİNCİ BÖLÜM
5. 11 EYLÜL SONRASI AMERİKAN SİNEMASINDA ÖTEKİNİN SUNUMUNA İLİŞKİN FİLMLERİN ÇÖZÜMLEMESİ

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

ÖNSÖZ

11 Eylül 2001 olayları ve beraberinde yaşanan gelişmeler tüm dünyada geniş yankı bulmuş ve bu durum ekonomiden politikaya, uluslararası ilişkilerden kültürlerarası iletişime kadar pek çok alanda tartışılan bir konu olmuştur. 11 Eylül'ün en önemli yansımalarını ise Amerikan Sinemasında görmek mümkündür. 11 Eylül sonrası Amerikan Sinemasında öteki temsili/sunumu üzerine yapılan çalışmaların yetersiz olması, bu araştırmanın önemi açısından belirtilmesi gereken bir husustur. Hollywood filmlerinin, 11 Eylül olaylarıyla birlikte Doğu/Müslüman tanımlaması üzerinden oryantalist temsiller içeren yeni yapımlara yöneldiği görülmüştür. Çalışmada, Krallık ve Ölümcül Tuzak filmlerinde kurumsallaşmış, ideolojik bir döngü halinde devam eden ve farklılığı ötekileştirici yapılar ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmada film anlatısından yola çıkılarak, terörizm ve yeni oryantalizm ile Doğululuğun/Müslümanlığın tanımlanması arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. İncelenen filmlerde oryantalist temsiller, Batı-Doğu dikotomisi, Biz/onlar ayrımı gibi temel noktaların haricinde, karmaşık ve anlamsız yapıların görsel söylemlerin iç içe geçtiği imgeler ortaya çıkarılmıştır. Çalışmanın literatür taramasında Edward Said'in Oryantalizm (Orientalism, 1978), Tim Jon Semmerling ("Evil" Arabs in American Popular Film: Orientalist Fear, 2006), Jack G. Shaheen (Reel Bad Arabs, 2001) , Lina Khatib (Filming the Modern Middle East, 2006) Douglas Kellner (Cinema Wars, 2010) gibi pek çok çalışma incelenmiştir. Bunlar haricinde Matthew Bernstein, Carl Boggs, Tom Pollard'ın çalışmalarına da yer verilmiştir. Pek çok yerli kaynakların da temel referans alındığı çalışmada, Hilal İnceiplik'in tez çalışması önemli bir yol gösterici olmuştur.

Bu çalışmanın ortaya çıkarılmasına destek veren danışmam hocam Doç. Dr. Mustafa Yağbasan'a, bugünleri görebilmeme vesile olan ve dualarını benden esirgemeyen anne ve babama şükranlarımı sunuyorum.

Eşim Yadigâr'a ve kızım Erva'ya…

GİRİŞ

Sinema için söylenen “kaybedilmiş bir savaşı kazandırabileceği gibi kazanılmış bir savaşı da kaybettirebilir” sözü, geçmişte yaşanmış ya da gelecekte yaşanacak olayların sinema perdesine yansıtılarak gerçeğin ters yüz edilebileceğinin/değiştirilebileceğinin bir işareti olarak da anlaşılabilir. Günümüzün en önemli iletişim araçlarından biri olan sinemanın, temsilleri, ideolojileri ve politik sunumları ihtiva eden ideolojik bir güce/aygıta dönüştüğü de söylenebilir.

1918 yılından sonra modern kitlesel medyanın -basın, sinema ve radyo- bir yükseliş dönemi yaşadığını belirten Hobsbawm, bu dönemde popüler ideolojilerin iletişim araçları sayesinde “standartlaştırılabilir, homojenleşebilir ve dönüştürülebilir” hale geldiğine (aktaran Akca, 2007: 11- 12) vurgu yapmaktadır. Görüntülerin seslerle birleşmesi sonucu mesajları en uzak noktalara gönderen günümüzün en önemli bir kitle iletişim aracından sinema ise popüler ideolojilerin dönüştürülmesini tetikleyebilen bir “eğlence endüstrisi/makinesi olmasının yanı sıra, toplumsal/ferdi hayattaki bilginin, düşüncenin ve kültürün biçimlenmesini de sağlayan küresel medya endüstrilerinin en önemli bileşenlerindendir. Sinema, popüler kültürün biçimlendirilmesine kaynaklık ederken dünya genelindeki izleyicilerin beğenisini/ilgisini de çekebilmekte, sinema filmleri aracılığıyla da çeşitli dünya görüşleri/ideolojileri beyazperdeye yansıtılabilmektedir.

Doğu’nun yazınsal temsillerinin hiçbir zaman Doğu’nun doğal betimlemeleri olamayacağını vurgulayan Said’e göre Doğu’ya ilişkin temsiller ideolojik içerikleri nedeniyle sorgulanması gereken, inşa edilmiş imajlar olarak görülmelidir. Doğu’nun temsiline ilişkin bu bakış açısı sadece yazınsal alandaki değil, Doğu’nun görsel alandaki (sinema, televizyon, reklâm) temsil ediliş biçimlerinin incelenmesi için de temel bir dayanak noktası oluşturmuştur (İnceiplik, 2008: 8). Bir sinema endüstri olarak Amerikan/Hollywood sineması da, kurulduğu günden itibaren gerek politik duruşu, gerek ideolojik bakışına dönük çok sayıda filmin çekildiği bir konuma sahip olmakta ve ideolojik bir güç olarak da endüstri içerisindeki yerini almaktadır. Bu ideolojik gücü anlamak için tarihsel süreç içerisinde Hollywood filmlerinde *“öteki sunumuna”* ve oryantalist imgelemlerin yansımalarına ve siyasal-toplumsal olayların yapımlara nasıl aktarıldığına bakmak gerekmektedir.

Sinema ve ‘öteki’ ilişkisinde ideolojik konumunu zaman içinde koruyan Amerikan Sineması/Hollywood, ‘oryantalist düşüncenin’ görselleştirilmesine ve *“ötekilik/başkalık”* felsefesinin şekillendirilmesine kaynaklık etmiştir. Batılı kültürde sinema alanındaki Arap imgesi, sinema tarihinin ilk filmlerinden “Yedi Peçelinin Dansı” (*The Dance of The Seven Veils,* 1893) ile başlamıştır (Işıkman, 2009: 176). Bu tarihten birkaç yıl sonra 1897’de, Thomas Edison sinema filmi göstericilerinin ilk örneklerinden biri olan Kinetoskop aygıtıyla “Arap” adlı bir kısa film çekmiştir (Qumsiyeh, 1998: 1). “Fatma Dansları” (*Fatima Dances,* 1896) ismi de verilen kısa filmde ise Arap bir kadının, erkek izleyicileri baştan çıkarmak için cezbedici bir giysi içinde dans ettiği oryantal dansöz klişesi sahnelenmekteydi. Bu tarihten itibaren Hollywood filmleri için Arap stereotipi vazgeçilmez bir dayanak noktası haline gelir ve Amerikan toplumunda üç B sendromunu çağrıştırır: *Bombacılar, dansözler veya milyarderler.*

Öteki’nin arkeolojik keşifleri sadece yukarıda sayılan filmlerle sınırlı olmayıp temsillerin sinemanın dışında da var olduğu görülür. Georges Melies’in *Cleopatra* (1899) adlı kısa filmi, asırlık emperyalist ideolojilerin yinelenmesine kaynaklık teşkil ettiği, Edgar Selwyn’in “*Arap*”, Edith Hull’un “*Şeyh*” ismli eserlerinin de Ortadoğu çöl hikâyelerini geliştirmeye çalıştığı not edilmektedir. *The Cheat* (1916, film), *The Arab* (1914, parodi) ya da Louis Gasnier’in *Kısmet* (1920, film), Reinhardt’ın pantomimi *Sumurun* (1920) farklı alanlardaki anlatılara (Bernstein, 2000: 44- 45) örnek olarak gösterilebilir.

Lumiere Kardeşlerin ilk filmlerinden D.W. Griffith’in Bir Ulusun Doğuşu’na *(The Birth of Nation),* oradan 21.yüzyıla kadar pek çok filmde *‘öteki’* çağrışımını sahneleyen filmlere imza atılmıştır. Hollywood sinemasının ise drama, aksiyon ve savaş türündeki filmlerinde *‘öteki’* sunumları için “kötü adamların” *(bad guys)* kullanıldığı, bu kategoriye önce Japonlar, Almanlar, Araplar daha sonrasında Koreliler ve Vietnamlıların dâhil edildiğine ulaşılmıştır. Hollywood yapımlarında uzun bir dönem, komünistler *“öteki tehdit”* olarak betimlenmiş, Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle de Rusların yerini önce İtalyanlar ve Kolombiyalı uyuşturucu tacirleri, daha sonrasında da “kötü Araplar” *(bad Arabs)* almıştır. Hollywood filmlerindeki diğer ‘stereotipler’ arasında “Siyahlar, Yahudiler, Eşcinseller, Lezbiyenler, Vampirler, Latinler ve Amerikan yerlileri” de kullanılmıştır. 1990’lardan sonra terörist saldırıların artması ve

11 Eylül 2001 olayları sonrasında Araplar, Hollywood sinemasının "öteki" odağı haline gelmiştir.

Amerikan Sinemasında ötekileştirme ve oryantalizm kapsamındaki filmleri değerlendiren Amerikalı iletişimci Jack G. Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2001) adlı kitabında 900'den fazla filmde Arapların ve Müslümanların kötü temsil edildiği yönünde önemli sonuçlara ulaşmıştır. Gaylyn Studlar ve Matthew Bernstein de, *Visions of the East: Orientalism in Film* adlı eserlerinde oryantalizmin ve doğunun sinemadaki temsiline dikkat çekmişlerdir. Tim Jon Semmerling (*Evil Arabs in American Popular Film Orientalist Fear*), Wheeler Winston Dixon (*Film and Television After 9/11*), ve Lina Khatib (*Filming The Modern Middle East*) gibi çok sayıda isim de bu konularda eserler kaleme almışlar, sinema ve öteki ilişkisini ayrıntılı bir biçimde değerlendirmeye almışlardır. Oryantalist unsurları içinde barındıran filmlere bakıldığında, Batı'nın bakış açısından çeşitli şekillerde kodlanan Doğu fikri tanımlamakta ya da meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Edward Said de bu sunumda "ne söylendiğinin değil, nasıl, kim tarafından, nerede ve kim için söylendiğinin" önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Filmlerdeki "örtük ya da açık oryantalizmin" ortaya konulması, yapımların incelenmesi ve eleştirilmesi sorunsalını da gündeme getirmektedir.

Batı'nın Doğu'yu keşfetmesinden günümüze kadar "öteki'ni resmetme arzusuna/ötekinin temsiline" ilişkin çeşitli yöntemlerin ideolojik kökene bağlı kaldığı (Uluç, 2009: 240) ve öteki'ne hâkim olma isteğinden gelen söylemin, "ideoloji ve iktidarın" içerisine 'örtük' ya da 'açık' olarak yerleştiği düşünülmektedir. Dünyayı ve kendisi dışındakileri tanımlama ve yorumlamada klişeleşmiş inançlar, tutumlar ve değer yargıları üzerinden hareket eden bu perspektif, kitle iletişim araçları ve sinema filmlerinin aracılığıyla da ideolojinin tekrardan üretimi ve yaygınlaşmasına zemin hazırlamaktadır. İdeolojik söylemler yazı, haber veya bir filmin metnine doğrudan hâkim kılınmaya çalışılmasından çok (Ankaralıgil, 2008: 154) "kurgunun belkemiğine" bilinçli olarak yerleştirilen, sezdirilen, ima edilen, üstü kapalı anlatım yoluyla yaygınlaştırılmaya çalışılan bir yöntem dâhilinde düşünülmelidir. Bu bağlamda filmler, herhangi bir durumu yansıtmakla kalmazlar, "o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçimli ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler"

(Kellner ve Ryan, 1997: 8) de ileri sürer, seyirciye belirli bir söylemin bakış açısını yansıtırlar.

Öteki olanın içinde yer aldığı kültürel temsillerin ontolojik, epistemolojik ve politik bir konu olması, Körfez Savaşı, Irak'ın İşgali, Orta Doğu sorunu ve 11 Eylül Olayları/saldırıları gibi uluslararası medyaya/sinemaya yansımalarında ötekileştirme olgusuna dönük çok sayıda unsurun olduğu görülmektedir. Bu olgu 11 Eylül saldırılarından sonra farklı alanlardaki, özellikle de sinemadaki, yansımalarıyla önem arz etmektedir. 11 Eylülden birkaç yıl önce çekilen Kuşatma, Vur Emri gibi filmler, ABD'deki saldırıları ve terörist faaliyetleri konu almasından ötürü sinemada komplo teorileri tartışmasını da başlatmıştır. Bir ayrım noktası olarak kabul edilebilecek 11 Eylül 2001 olaylarının ardından 'öteki işaretlemeleri' daha çok, İslam, Müslümanlar, Araplar ve Orta Doğu sorunu almaya başlamıştır.

Jack Goody, Batı'da gelişen birçok bilimin temelinde yatan şeyin, kıtaların ilk ve kesin bir biçimde Doğu ve batı olarak ikiye ayrılmasında ve Batılı düşüncede ve akademik dünyada sıklıkla karşılaşılan şeyin "öteki algısındaki temel handikaplar" (2002: 259) olduğunu açıklamaktadır. Bu handikap, farklılığın/ötekinin harcanması pahasına şişirip kabartılması neticesinde sadece Doğu algısını değil Batı algısını da çarpıtmaya yol açmaktadır. Öteki kavramının anlaşılması için referans olabilecek ve doğu-batı ayrımının anlaşılmasına katkı sağlayacak Oryantalizm ve Oksidentalizm kavramları ise bu çalışmanın ilk bölümünde detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Doğu'ya ait bilgi ve Oryantalist çalışmalardaki 'Doğu' tanımlaması, tarihsel/sosyal bağlamda düşünülmesi gereken çok katlı bir yapıya dönüşerek hayat bulmaktadır. Bu yapı Edward Said ve diğer pek çok kişi tarafından Batılı kültür çevresine ait mekân, bilgi ve zaman kavrayışıyla ilişkilendirilmiştir. Oryantalist söylemin doğası ve Said'in düşünceleri etrafında tartışılan *'orient'* bilgisine 'hegemonik bir işaretleme' olarak da yaklaşılmıştır. Her kavram zıddıyla kaim olduğundan, Buruma ve Margalit tarafından (Garbiyatçılık) ele alınıp tartışılan *Oksidentalizm* kavramı da, yazarların görüşleri etrafında düşünülmesi gereken bir nokta olarak yerini birinci bölümde almıştır. Tarihsel arka planda öteki ve öteki sorunsalı başlığı altında ele alınan ötekileştirme ve *biz/onlar* ayrımı, Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisi bağlamında öteki olgusuna yönelik yaklaşımlar bu bölümün son aşamasını oluşturacaktır.

Çalışmada, Amerikan/Hollywood sinemasına genel girişle başlayan ikinci bölümde, milli güvenlik sineması tanımlaması bağlamında Hollywood'un gelişimi, ekonomisi ve ideolojisine yer verilecektir. Bunun yanında Hollywood sinemasında öteki sunumunun tarihsel gelişimine de değinmek yerinde olacağından, öteki sunumunda kullanılan anlatı yapısı ve görsel öğeler, mit'ler, klişeleşmiş karakter yapıları, oryantalist ideolojinin geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Oryantal düşünüş biçimi ve Arap/Doğulu stereotipinin sinema tarihindeki örnekleri arasında *Şeyh* (1921), *Bağdat Hırsızı* (1924, 1940), *Mumya* (1932), *Kahire* (1942), *Kısmet* (1920, 1933, 1944, 1955), *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1944), *Lost in Harem* (1944), *The Steel Lady* (1953), *Arabistanlı Lawrence* (1962), *Exodus* (1960), *Aladdin'in Harikaları* (1961) ve *Khartoum* (1966), Alaaddin (1992, 1994, 1995) gibi filmler yer almaktadır. Bölümün son alt başlığında Hollywood ve post-kolonyal söylem bağıntısı bulunacaktır.

11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi ve Pentagon'a yapılan saldırılar ABD'yi sarstığı kadar dünya genelinde de kaygıyla takip edilmiştir. Bu olayların akabinde Amerikan devlet politikasında, "kendi/öteki" (Batı-Doğu, İslam dünyası-Hristiyan dünya) arasındaki farklılıklara dayalı bir bakış/anlayış geliştirilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde, 11 Eylül'ün travmatik yapısı, ABD katılımlı oryantalist yansıtmalar ve ırkçılıkla gelen insanlıktan uzak *öteki* sunumları ele alınacaktır. Doğu'ya karşı olumsuz bir tavrın sergilenmesi neticesinde tehdit/korku/nefrete dönüşen "Doğu/İslam" tanımlaması, Terörle Savaş *(War on Terror*) söylemi bağlamında değerlendirilmiştir. 11 Eylül olaylarıyla birlikte hem sinemada hem de medyada "iyi müslüman/kötü müslüman, İslami Terör(izm), İslamofobi, Fundamentalizm, İslamofobi ve Yeni-Oryantalizm" düşünceleri harekete geçirilmiştir. 11 Eylül öncesinde başlayan son dönem oryantal söylemler, Barışçı (*The Peacemaker,* 1997*)*, Kuşatma (*The Siege*, 1998), Üç Kral (*Three Kings,* 1999), Mumya (*The Mummy,* 1999), Vur Emri (*Rules Of Engagement*, 2000), Kapıdaki Düşman (*Enemy at the Gates*, 2001) ve Mumya Geri Dönüyor (*The Mummy Returs,* 2001) filmleriyle başlamaktadır. Öteki sunumuna ilişkin göndermeler ve oryantalist yansımalar Kuşatma ve Vur Emri filmlerinde daha da belirginleşirken, bu filmler aynı zamanda 11 Eylül öncesi komplo teorilerini çağrıştıran terörizm gösterileri olarak da beyazperdeye yansıtılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümü araştırma ve yöntem başlığı altında yer almaktadır. Araştırma başlığı altında çalışmanın konusu, problemi ve önemi,

hipotezleri, sınırlılılığı, evren ve örneklemine yer verilecek ve diğer alt başlıktaki yöntem, araştırma modeli açıklanmaya çalışılacaktır. Bu bölümde ayrıca Söylem kavramına ve Söylem/Eleştirel Söylem Çözümlemesine de değinilecektir. Son olarak da verilerin toplama tekniğine, çözümlemesine ve yorumlanmasına yer verilecektir.

Araştırmanın beşinci ve son bölümünde ise 11 Eylül sonrası Amerikan sinemasında ötekinin sunumuna yönelik Krallık (The Kingdom, 2007) ve Ölümcül Tuzak (*The Hurt Locker,* 2008) filmlerinin söylem çözümlemesi yer alacaktır. Bu bölüm aynı zamanda, 11 Eylül sonrası 'öteki'nin sunumunun hangi söylem yapılarıyla gerçekleştirildiği ve oryantalist düşüncenin kuruluşuna ve öteki kategorilendirmesine işaret eden görsel metinlerin, filmin anlatısında nasıl karşılık geldiğiyle de ilişkilendirlecektir. Film anlatısına dâhil edilen üst ve alt başlıklar aracılığıyla sunumlardaki "Biz-Onlar, Batı-Doğu, Doğulu Erkek-Batılı Erkek, Doğulu Kadın-Batılı Kadın, Mekân tasvirleri"nin oryantal gelenekle bağları sorgulanacaktır. Hollywood sinemasında "kahraman/düşman" metaforundan hareketle "terörle savaş ekseninde" gelişen sahnelere ilişkin görüntülerin dili, diyalogların gördüğü işlevler ve diğer enstrümanlar (kamera açıları, efektler, kamera hareketleri) açıklanmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM
1.ÖTEKİ SORUNSALI BAĞLAMINDA ORYANTALİZM, OKSİDENTALİZM KAVRAMLARI

Bir bilim dalı, bir söylem tarzı, bir siyasi ideoloji ya da bir dünya görüşü olarak tanımlanan Oryantalizm, temelde "biz-onlar" zıtlığına dayanmaktadır. "Kendini Batı (Occident) denilen bir siyasi/ kültürel oluşuma ait hisseden birinin Doğu (orient) olarak betimlediği bir oluşumun öğeleri hakkında konuşması" olarak da tasvir edilen Oryantalizm, Avrupa'da 18. yüzyıldan itibaren geliştirilen söylemden üretilen bir yapıdır. Böyle bir "ikili yapının" kökeninde, maddi bir koşul olarak Avrupa'nın siyasi olarak ancak Doğu ile çelişki düzleminde, yani Doğu'nun antagonizması[1] olarak gelişebildiği gerçeğini aramak (Kontny, 2005: 121) gerekmektedir.

Doğu-Batı kavrayış sorunlarının günümüzde politik, siyasal ve ontolojik bir kriz odağı haline dönüşmesinde, Kartezyen Felsefenin rolünün büyük olduğu düşünülmektedir. Kartezyen felsefe temeldeki rolü, insanın şüpheye dayalı düşünce faaliyetini hakikatin kaynağı hali getirmesinde yatmaktadır. Dünyayı bilişsel, siyasi ve iktisadi bir hâkimiyet altına alan emperyalist siyaset, kurguladığı gerçekliği öteki'ni tanımlama ve dışarıda bırakmadan yola çıkarak temsillerine uygulamaya çalışmaktaydı. Kartezyen felsefeye kadar Doğu hakkındaki bilgiler, kilisenin soluğunun geçtiği bilgiler iken, kilise otoritesinin zayıflamasıyla beraber bilgi ve güç birlikteliği dünyevi iktidarların tekelinde başka bir aşamaya dönüştürülmeye başlanmıştır.

Batı kendinden farklı olanı açıklama, kendi tarihini evrensel kılma adına egemenliğini kabul ettirmek için Doğu'yu, yüzyıllarca tanımlaya gelmiştir. Birbirine eklemlenerek geliştirilen yargılar, Doğu'yu sadece "zihinsel olarak" değil, aynı zamanda "kendine mal etme" şeklinde görmektedir (Erkan, 2009: 56). Doğu-Batı karşıtlığı ya da bilim-din tarzı kutuplaşma biçimi zamanı aşarak her toplumun içinde, "yaşanan bir olguya" dönüşmektedir. Bu olgu yaşayan her bireyden, en saygın akademik kuruma, sıradan bir holdingden, üniversiteye kadar, gözlemlenebilir. Oryantalizmi sadece ideolojik ve pratik hegemonya sağlamanın bir aracı olarak görmek, biraz dar bir bakış açısı olacağından onu tüm bunların ötesinde 18. ve 19. yüzyıl Avrupası'nda edebiyat, felsefe ve tarih alanlarında "gizemli, ihtişam ve sefahat diyarı,

---

[1] *Antagonizma*, yan yana gelen iki şeyin uzlaşamayacağını, devamlı rekabet halinde olacaklarını, birbirlerine karşılıklı olarak zararları dokunacağını belirten bir terimdir.

nice hayallerin rüya ülkesi" (Kontny, 2005: 125) olan bir anlayış olarak görmek gerekmektedir.

1.1. Oryantalizm Kavramı ve Orient Bilgisi

Coğrafi keşifler zamanında Doğu'yu seyahat eden bazı gezginlerin eserlerinde "imgesel bir uzanımı olmayan bir boyuta sıkı sıkıya sabitlenen" (Erkan, 2009: 110) *Orient*, 19.yüzyıl Avrupasına kadar popüler alanda ve bilimsel kültür alanında güçlü bir kategori olarak kalmıştır. Lockman'a göre bu dönemde Oryantalizm terimi Fransızcaya, İngilizceye ve diğer Avrupalı dillere, bilimsel alandaki adıyla *Orient* olarak girdi ve ağırlıklı olarak Asya Müslümanlarının 19.yüzyıl boyunca genişlemesini ve kurumsallaşmasını (2004: 66) yansıtmaktaydı. Doğu ve Batı dikotomisine dayandırılan Oryantalizmin "hayali" anlamları yanı sıra Said, 18.yüzyıldan itibaren buna üçüncü bir anlam tanım daha eklemiştir. Orient, "öğrenilen, tasvir edilen, kurulan, hükmedilen, Batılı hâkim tarzı, yeniden inşa edilen ve Doğu üzerinde yetkisi olan" gibi anlamlara gelmektedir. Oryantalizm ise bu noktada "ortak düşünce tanımlamasına" ve "biz/ onlar" karşıtlığına yani 'Avrupalı olanlarla ve Avrupalı olmayanlar' (2004: 184- 187) arasında bir ayrıma hizmet etmektedir.

Kökeninin mitoslara kadar uzanan Oryantalizmin ve Orient bilgisi Avrupa'nın Orta Doğu ve Asya'ya yayılımı tarihinden soyutlanamamaktadır. Oryantalizm, ilk olarak 14. yüzyılın başlarında Viyana Kilise Konseyi tarafından oryantal dillerin ve kültürlerin anlaşılmasını teşvik etmek için bir dizi üniversitede kürsü kurulmasıyla birlikte ortaya çıkan bir bilim dalıdır (Erkan, 2009: 55). Vasco de Gama tarafından 1498 yılında Ümit Burnu'ndan Asya'ya gidiş yolunun keşfedilmesiyle birlikte alanını büyük ölçüde genişletmiştir. Avrupa'da oryantalizmle ilgili detaylı araştırmaların yayınlanması 18. ve 19. yüzyıllarda gerçekleşmiştir. Halil İnalcık ise coğrafi keşifler haricinde, Batı'da Oryantalizm'in başlangıcının ortaya çıkışını Arapça'nın ve Arapça metinlerin hermenötik metotlarıyla araştırma konusu olmasına (2006, 22) bağlamaktadır. 1784 yılında Britanya'da, Asiatic Society'nin (Bengal) ve 1823 Royal Asiatic Society'nin kurulması Batılı bakış açılarının gelişmesinde önemli işaret taşları olmuştur. Benzer gelişmeler Fransa'da, 1821 yılında Napolyon'un "Institut d'Egypte" ve "Societe Asiatique"siyle, Almanya'da ise 1845 yılında ilk oryantalist derneğin kurulmasıyla yaşanmıştır (Turner, 2002: 67).

Oryantalist söylemin Doğu'yu sadece zihinsel olan kuran ve tanımlayan bir yapıdan çok derin bazı bağlantıların ve "mikro-makro iktidar ve hiyerarşi ilişkilerinin de tesis edildiği bir politikanın uzantısı"dır. Laclau ve Mouffe'un söylem kavramına ve hegemonik ilişkilere getirdiği yeni yaklaşım da göstermektedir ki, nesnelerin söylemsel kuruluşu sadece zihinsel bir inşa değildir. Bu söylem aynı zamanda, onları anlamlı kılan söylemler dolayımıyla etkileyen "nesnelerin maddi nitelikleri ve eklemlendikleri gerçek/maddi bağlamlarıdır" (Arlı, 2009: 16- 17).

Mihail Bakhtin, Oryantalist paradigmanın yapı taşlarının metinler içerisinde söylemsel anlamda bir çeşitlilik bulunduğuna dikkat çekmektedir. Yapıtların başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli bir biçimde alışveriş halinde bulunduğunu söyleyen Bakhtin (Aktaran Arlı, 2009: 33), metinlerin yalnızca kendi içerisinde salt zihinsel bir antite olarak çözümlenemeyeceğini, her metnin aynı zamanda diyalogda olduğu kültür ve toplum çerçevesinden belirlendiğini ve oradan beslendiğini dile getirmektedir. Turner ise (2002: 45) Oryantalizm'i, egzotik, erotik, tuhaf tablolar ve kavramlarla aynı anda tanımlanan ve kontrol edilen, anlaşılabilir ve kabul edilebilir bir fenomen olarak açıklamaktadır: Oryantalist söylem teoloji, edebiyat, felsefe ve sosyoloji aracılığıyla ifade edilen önemli ve sürekli bir analiz çerçevesidir. Bu çerçeve yalnızca Emperyalist ilişkilerin ifade edildiği bir alan değil, aynı zamanda gerçek bir siyasi güç alanıdır. Oryantalizm gerçekçi Batılı ve tembel Doğulu arasındaki zıtlık etrafında organize edilen bir karakter tipolojisidir. Oryantalizmin görevi, Doğu'nun sonsuz karmaşıklığını belli tipler, karakterler ve kurumlar haline dönüştürmektir.

Oryantalist çalışmaların 'Doğu'su, toplumsal bir çıkar ile ideolojik bir çıkarın belirli bir tarihsel/ sosyal bağlamda üst üste gelerek çakıştığına değinilmektedir. Çok katlı sosyolojik/ tarihsel bir yapıya dönüşerek hayat bulan bu çalışmalar, Batı kültür çevresine ait ve uzun bir tarihiyle, yani "mekân, bilgi ve zaman kavrayışı"yla ilgilidir. Hentch ise oryantalizme siyasi olarak yön veren şeyin modernlik ve kapitalizmle birlikte ivme kazandığını söyler. 19. yüzyılda Avrupa'da, emperyalizmin ve oryantalizmin belirginleşmesiyle beraber, bu yüzyılın "siyasi ve epistemik egemenliklerin kurumsallaştığı" (Arlı, 2009: 10- 11) görülmektedir. Arlı, Sosyal bilim etkinliklerinin Batı dışı toplumlara taşınmasının sadece kurumsal ve biçimsel bir taşıma

olmadığını, bir paradigmanın tüm düşünsel araçlarıyla birlikte Avrupa-Merkezciliğinin ve Oryantalizmin izlerinin taşınması anlamına geldiğinin altını çizmektedir.

Oryantalist düşünce, Batı us'unun kendisine bir 'öteki' olarak 'Doğu'yu konumlandırışı ve bilincinde şekillendirmek istediği doğu tasarısı ile ortaya çıkan, kendisini temel olarak söylemde gösteren bir düşüncedir. Batı dışı kültürleri ve yaşamları "nesnel ve ampirik bir öğe" olarak tanımlamanın kültürel farklılıkları anlamada yetersiz kalabileceğine işaret eden Keyman (1999: 77), böyle bir tanımlama Foucault'nun dilinde modernist rejimin, Derrida'nın dilinde "Batılı logomerkezciligin", ya da Gramsci'nin dilinde "hegemonya"nın özüdür. Herhangi bir metnin veya söylemsel bir ifadenin Oryantalist olduğunun nelere dayandırılacağını ise Mutman şöyle açıklamaktadır: Oryantalist yapı içinde gerek bilgi gerekse de güç kırılmış, ayrışmış ve dağılmış gibi durmaktadır. Bu güç, açık olduğu kadar saklı anlamlar, bilimsel doğrular olduğu kadar ideolojik imgelem, sömürgeci tahakküm olduğu kadar akademik otorite, ince bir hegemonya ve kesinlikçi bir disipliner bilginin gücü olduğu kadar ekonomik bir sömürü ve kaba bir baskı içermektedir (1999: 29). Oryantalizmi söylemsel bir nesne olarak ele alırken, Said'in biçimsel bir boyuta, yani dil gibi ayrım ve bölünme ile karakterize olan Oryantalist bir "düşünce üslubuna" işaret etme gereği duyması da rastlantısal değildir. Açık, belirgin ve ayrımsanabilir bir bütünlük olarak 'Doğu', belirsiz izlenimler ve kaynaşmalar yığınının ayrışması ve farklılaşması (1999: 29- 30) ile belirmeye başlar.

Oryantalizmin merkezini oluşturan kavram basitçe, sabit bir merkeze ya da sadece ideolojik ve pratik hegemonya sağlamanın bir aracı gibi dar ve rasyonalistçe bir bakış açısına dayanmamaktadır (Mutman, 1999: 30, Kontny, 2005: 134- 135). Mutman, Said'in de, sık sık bunu vurguladığı, birçok farklı toplumun ve kültürün "İslam" veya "Doğu" gibi "soyut özler" altında homojenleştirilmesinin tam da bunun örneğini teşkil ettiğini dile getirmektedir. "Doğu" denilen bu "öteki" yer, Batı'nın icadı, Oryantalist metnin bir ürünüdür. Böyle bir homojenleştirme Doğu ve İslam gibi kültürel özler kurmakla kalmaz, birbirinden farklı yerleri "Doğulu" damgasıyla aynı hale getirerek, Batı'yı karşıtlığın imtiyazlı ve hâkim kutbu olarak kurmaktadır. Tam da bu noktada oryantalist söylemin Batı'nın hegemonik bir güç yatırımı olması olgusu, onu cisimleştiren sömürgeci/ emperyalist güç aygıtı ile ilişkisi ortaya çıkarmaktadır. Bu söylem basitçe "Doğu üstüne bir söylem" değildir. Mutman, söylemin asıl tuzağını,

uzman, politikacı, sömürge yöneticisi, sosyolog ya da şair, kim tarafından konuşulursa konuşulsun, tam da “Doğu” diye bir “başka” yer üzerine bir söylemin ortaya çıkışına bağlamakta ve Oryantalizm söyleminin işlemini “Hegemonik bir işlem”, bir merkez-kurma/ merkezleme” (1999: 30- 31) şeklinde özetlemektedir. Bu işlemin özü edebi, bilimsel, siyasal, iktisadi, akademik, ahlaksal vb. iktidarların değişik kurumsal derecelerinde eklemlenen karmaşık bir stratejik hareket ile Batı kendi kimliğini “öteki” olarak imgelediği bir mekândan ayırt ederek kurulmaktadır. “Doğu” diye bir söylemin varlığı, Doğu’nun farklı olarak işaretlenmesi ve özel bir uzmanlık alanını gerektiren ‘başka’ bir yer olarak kurulmasıdır.

Oryantalizm, özetle “Kendi ile Öteki” arasındaki ontolojik ve epistemolojik farkların etkili olduğu, ‘Batı’ ve ‘Doğu’ arasındaki derin ve tekrarlanan, gizemli, erotik, karanlık, saf olmayan ve tehlikeli “Öteki” imajına dayanmaktadır. Öteki, genellikle ‘Arap/Müslüman’ figürüne gizlenen ve Birleşik Devletler kimliğini tehdit eden, “Batılı tarzın kendisine hükmettiği, yeniden inşa etiği ve ‘Doğu’ üzerinde yetkisi olduğu” (Nayak, 2006: 42) bir anlama karşılık gelmektedir.

1.1.1. Oryantalist Söylemin Doğası ve Doğu/ Batı Dikotomisi

Farklı tarihselliklerin, oluşumların, süreçlerin ve kavramların algılanıp anlaşılmasına yeni bir olanak getirmesi Oryantalizmin en önemli katkılarındandır. Bu niteliğiyle Oryantalizm, Said’in kendisinin söylediği gibi metin çözümlemesine dayalı, neredeyse ampirik denilen bir niteliği aşmış, bir “episteme” olarak ortaya çıkmıştır. Kahraman (2005: 160), Oryantalizm farklı düzeylerde uygulanabilmesinin en önemli nedenini buna bağlamakta, böyle bir sonucun oluşumundaki en önemli koşulun Said’in, Oryantalizmi bir dönem içinde gelişmiş belli bir tavır olarak değil bir hegemonya unsuru olarak tanımlamasına bağlamaktadır. Said’in kitabının farklı yerlerinde atıfta bulunduğu ve borçluluğunu açıkladığı Foucault’nun bu anlayışa en önemli katkısı da burada gözükmektedir. Foucault’nun belli bir noktaya kadar temellerini attığı bilgi-söylem iktidar ilişkisi, “Oryantalizm kavramının asıl belkemiğini” meydana getirmektedir. Oryantalizm, “her şeyden önce açık ve gizli iktidar ilişkilerini içeren bir politik süreçtir, bu süreçte iktidar tarihsel olarak iki farklı coğrafya arasında gerçekleşmiş olabilmektedir. Tüm bunların yanında o tarihsel durumun dışında kalan ve

iç toplumsal süreçlerin oluşturup hazırladığı daha örtülü oryantalizmler de" (2005: 160) bulunmaktadır.

Oryantalizm tüm bunların ötesinde, 18. ve 19. yüzyıl Avrupası'nda gizemli Doğu'yu, ihtişam ve sefahat diyarı, nice hayallerin rüya ülkesi olarak gören bir anlayışa sahiptir. Oryantalistler "bu izdüşümleriyim kendilerinde bastırılmış ve yasak olanı, hayali kadın üzerinde yaşamakta böylelikle Doğu bin bir gece masallarına çevrilmektedir: Lüks, arzu, tembellik, hayalperestlik, mutlak iktidar, ihtişam ve sefahat. Bu da ontolojinin bir boyutudur, zira bilinçaltı, "öteki" gibi inkâr edilmektedir. (Kontny 2005: 134- 135).

Öteki ile bilinçaltı özdeşleştiriliyor ve kişi böylece kendi yaşamında yasaklı veya imkânsız olanın bu öteki tarafından yaşandığını hayal ediyor. Ardından kendisine yasak olan eylemi işlediğini tahayyül ettiği insanı kendi yerine cezalandırıyor… Doğu, sömürülen, ezilen, hile ve zorbalıkla Batı'ya mahkûm edilen bir bölgeye dönüştürülüyor. Sonra Batılı erkek, "İşte bizde olmayan ihtişam, sefahat ve sonsuz cinsel lezzetin olduğu yer, zayıf, üretimsiz kalmış! Demek ki geriliğin ve çürümüşlüğün kaynağı dişil duyumsamadır" (Kontny, 134- 135) demekte ve "Eril mantıklı düşünceyi uygarlığı doruğa ulaştıran bir olgu" olarak nitelendirmektedir. Kontny, bu söylemin Hegel dâhil, pek çok kişi tarafından 18. ve 19. yüzyılın birtakım edebiyat ve sanat eserinde, felsefe ve tarih yazılarında kendini gösterdiği kaydetmektedir.

Doğu veya daha genel olarak dünyanın Batı Avrupa ve Kuzey Amerika dışı yerleri üzerine son iki ve üç yüzyılda geliştirilen tarihsel, coğrafi, antropolojik bilgiler ve düşünceler, edebi veya sanatsal söylemler ve temsiller, bu bilgileri ve söylemleri geliştiren Batılıların ekonomik ve siyasal güç konumlarından ayrı olmadığını göstermektedir (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1999: 7). Bunun ilk örneği olarak, 19. yüzyıldaki tipik doğu imgeleri ve stereotipleri arasında "harem, odalık ve doğulu despotun sınırsız cinsel özgürlüğü efsanesi" sayılabilir. Doğu'nun dünyasına ilişkin gerçekliğin çoğu zaman, Batılı öznenin dünyasına ait korku, arzu ve fanteziler yoluyla ifade edilmektedir. Böylece bir imge bir metinden ötekine aktarılacak yeniden üretilir ve pekişerek bir tortu haline gelerek "gerçeklik" kazanır.

Mardin, Oryantalist söylemin egemenliğinin "konjonktürel ataerkil bir sav" olduğunu, Batılı ve Batıcı fikir geleneğinde bunun karşılığının "Doğu Despotizmi" olduğuna vurgu yapmaktadır. Ona göre, bu despotizm her hümanistin bilmediği bir fikir

kümelenmesidir. Yunan medeniyetinin kendini beğenmesinin ürünü olan "Doğu Despotizmi" fikri, Yunan *polis'inin* vatandaşların güvenliği sağladığı, Persler'in ve "Doğu"luların ise halkı baskı altında yönettiği savına dayanmaktadır. Despotizm düşüncesinin Rönesans'tan sonraki gezginlerin fikirlerinden sonra aksi tutumu sergileyen fikirlerle yarışmaya başladığı ve "Avrupa ve Ortadoğu uygarlığının değişik uzantılarıyla çatışarak kendini şekillendirdiği" görülmektedir (2006: 117- 118).

Kontny, barbar tehlikesi korkusunun oryantalist bakış açısının merkezi bir boyutu olduğuna değinirken, barbar korkusunun Doğu'nun gerilemeye başladığı, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'nın üstünlük kazandığı kapitalist döneme ait olan bir olgu olmasının, yani korkulacak bir şeyin olmadığı bir zamanda olmasının Batı egemenliğini pekiştirmeyi amaçladığını ifade etmektedir (2005: 123). ABD ve Avrupa Birliği'nin terör listeleri, göç politikası gibi çeşitli yöntemlere başvurarak aslında kendi otoritelerini koruduğunu belirten Kontny, Batı uygarlığının bu otoriteyi "Ben buyum, siz şusunuz, bana tabi olacaksınız; Ben Batı'yım, akıl, bilim, demokrasiyim, sen Doğu'sun duygu ve güdü, din fanatizmi ve diktatörlüksün" (2005: 125) söylemiyle açığa vurmaktadır. ABD ve Avrupa Birliği'nin terör listeleri, göç politikası, kadın kotaları gibi çeşitli yöntemlere başvurarak benzeri "korku anlayışını, algılayışını" (Kontny, 2005: 125) koruduğu ve Batı uygarlığının böylece kendine bir totem kurduğu düşünülmektedir. Batının bu toteminin "Ben buyum, siz şusunuz, bana tabi olacaksınız; Ben Batı'yım, akıl, bilim ve demokrasiyim; sen Doğu'sun, duygu, güdü, din fanatizmi ve diktatörlüksün" şeklinde olduğunu belirten Kontny, Batıdaki bu tür dışlamaların ve Oryantalizm düşüncesinin daha çok emperyalizm çağına özgü olduğunun altını çizmektedir.

Şarkiyatçılık sadece bir arka plan olarak değil de bir düşünüş biçimi, yöntem, kavramsallaştırma aracı olarak da varlığını devam ettirmektedir. Sunar, günümüzde şarkiyatçı özle donatılmış kavramlarla araştırmalar yürütülmeye ve politikalar oluşturulmaya devam edildiğini açıklamaktadır. Buradan bakıldığında Şarkiyatçılık, ikinci dünya savaşı sonrası dünya siyasetindeki siyasi değişimlerden dolayı farklı bir şekilde sürdürüldü ve resmi düzeyde terk edilse de, aslında onun siyasi değişikliklere bağlı olarak 21. yüzyılın başında geri döndüğü (Sunar, 2007: 28) görülmektedir. Cemil Meriç'in belirttiği gibi Şarkiyatçılık, "değişik şekillerde sömürgeciliğin keşif kolu olarak da rol almış ve şarklıyı bilmekle onun üzerinde egemenlik tesis etmek nerdeyse birbirini gerektirecek şekilde paralel yürümekteydi. Şarkiyatçı çoğu kez imparatorluğun

temsilcisi, memuru, her halükarda imparatorluğu koruyan ve imparatorluk tarafından korunan biriydi. Onun çalışmaları imparatorluk tarafından desteklenmekte ve çalışmalarının neticeleri imparatorluğu ilgilendirmektedir (2007: 42).

1.1.2. Said'in Oryantalizm Görüşleri

Said, Oryantalizmi temelde "bir akademik disiplin, bir düşünce üslubu ve tüzel bir kurum olarak" (Arlı, 2009: 16- 17; Mutman, 1999: 28- 29) üç farklı düzeyde düşünmektedir. Dikkatimizi doğulu toplumlar ve kültürlere ait bilgi ile emperyalist ve sömürgeci güçler arasındaki kurumsal ve tarihsel ilişkiye çeken bu yaklaşım, iktidar ilişkileri ve reel siyasetten bağımsız bir sorunsal olarak düşünülememektedir. Arlı'ya göre Oryantalist metinlerin içinde Batı'nın kendi üstünlüğünü temel bir veri saydığından ve sömürgeciliğe destek veren argümanların fazla olması nedeniyle bu tür bir açıklama faaliyeti de zor gözükmektedir. Said ise "Doğu, Batılılar için yalnızca bir meslektir" diye yorumlanmamalı derken "fikirler, kültürler ve tarihlerin gerçekten anlaşılması ve araştırılabilmesi için bunların gücünün ya da daha kesin bir deyişle, iktidar yapılarının da incelenmesi" (2008: 15) gerektiği tespitinde bulunmaktadır. Şark'ın yaratılmış olduğuna ya da onun deyişiyle "şarklaştırılmış olduğuna inanılıp da bunun yalnızca imgelemin bir gereği olarak ortaya çıktığını öne sürmek ikiyüzlülük"tür.

Said, Oryantalizme bir söylem olarak yaklaşmakla, İslam'la ilgili söylemleri üreten yaklaşımları yöneten "hakikat rejimine" odaklanabilmiştir. Said, ayrıca Oryantalizmin bir yandan da nasıl kalıcı ve güçlü olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bunu göstermek için de Oryantalizmin aslında bir bakıma hegemonik bir yapılanma olduğuna işaret etmekte, dolayısıyla Oryantalizmi, Batı'nın İslami kavrayışlar üzerindeki entellektüel ve kültürel liderliğinin bir sembolü (Sayyid, 2007: 67- 68) görmektedir. Windschuttle, Said'in *Orientalism* kitabının üç temel sava dayandığını (Türkbağ, 2002: 206- 207) söylemektedir. Oryantalizmin ilk savı onun nesnel, çıkardan bağımsız ve ezoterik (belirli bir grubun bilgisine özgü) bir alan olarak görünmesine rağmen, aslında siyasal amaçlara hizmet ettiğini, bununda sömürgeciliğin meşrulaştırılmasında açık bir biçimde görüldüğüyle ilgilidir. Oryantalizmin ikinci savı, Avrupa'nın kendi imgesini oluşturmasına yardımcı olduğuna dayanmaktadır. "Avrupa ancak bir 'öteki' yaratarak kendi kendini tanımlayabilir, kimliğini oluşturur".

Oryantalizmle ilgili son sav “Arap ve İslam kültürünün yanlış bir tanımını ürettiği, bunu da bir takım olumsuz sabit özellikler aracılığıyla yaptığı” düşüncesidir.

Edward Said, Avrupa Oryantalizminin temellerin klasik oryantalizmden farklı olarak 19. yüzyılda ortaya çıktığını, Fransız ve İngiliz devletlerinin hâkimiyetinde gelişip günümüze kadar uzanan bir söylem olduğunu ifade eder. Said, “Batı’nın Doğu hakkındaki bilgisi Oryantalizmden bağımsız bir şekilde” (Takış, 2005: 9) düşünülemeyeceğini bunun yanında, “muhayyel düzeyde kurgulanan, yönlendirilen ve temsil edilen bir coğrafyanın gerçeğin kendisiyle örtüşemeyeceğini” vurgulamaktadır. Kurgulanan bu gerçeklik “doğu zihniyetinin ucubeler zinciri, fikirler bohçası, başıboş ve Batı edebiyatında istenildiğinde hakkında konuşulabilen, istenildiğinde de temsil edilebilen bir öteki’ye” karşılık gelmektedir. Bonaparte’ın “gerçek müslümanlar bizleriz” sözü bir efendilik bilincine (2005: 10) örnek olarak gösterilebilir. Efendilik bilincinde Doğu, aşırı genellemelerin, fantastik öğelerin birbirine karıştığı egzotik, uzak, belirsiz ve yarı düşsel-yarı ilahi bir coğrafyada kurulmuş, önceki dönem metinlerinde keşfedilmiş, sonra tasarlanmış ve en son aşamada ise politik ve iktisadi bir malzeme yığını olarak tüketilmiştir. Bu yığınları, Vico ve Herder’in tarih felsefelerinde, Hugo’nun şiirlerinde, Marks’ın çözümlemelerinde, Sacy, Renan ve Lane’in dil çalışmalarında görmek mümkündür.

Said’e göre, Garp ile Şark arasındaki ilişki “bir iktidar, egemenlik, derecesi değişen karmaşık bir hâkimiyet ilişkisi, Batı’nın egemen ve üstünlük iddiası ise “tekdüze, tutarlı ve bütüncül, tarih-aşırı bir söylemsel bütünlük” (Said, 2008: 15, Çırakman, 2006: 90) diye sıralanmaktadır. Batı’nın Doğu fikri her zaman Batıyı yücelten ve onun üstünlüğünü yineleyen çağlar ve metinler boyunca da devam eden egemen bir konuma dayanmaktadır.

Doğu kültürü üzerine tarafsız ve doğrudan biçimde edinilmiş gibi duran bilgi anlayışının masumiyetinden uzaklaşmaya çağıran Said, söylemde saklı bir arzunun gücünü, bilgiyi ve hakikati üreten söylemin içindeki güç yatırımının görülmesini sağlamaktadır. Bu güç yatırımı, hâkimiyetini ya da hegemonyasını, “ötekini” damgalayarak, yani kendinden farklı olanı öteki” haline getirerek kuran Batılı öznenin üretimidir (Mutman, 1999: 31- 32). Tam da bu noktada Oryantalizm “Batılı emperyalist öznenin kendini saklayarak kurma yolu/söylemi, bilginin öznesinin üretiminin ustaca saklanması” olarak tanımlanmaktadır. Bir başka deyişle Batı, kendini yüzünü silerek

dili serbest bırakır ve böylelikle oluşan söylemin içinde aslında kendinin zıddı olan bir "öteki" üretir. Bu şekilde oluşan söylemin anlamı ve işareti Batı ile Doğu arasındaki bir farklılık olasılığını mutlak bir zorunluluğa dönüştürür ve ona yön verir. Batı'lı özne Doğu'ya göre konumlanır ve yöneltilir, böylece Oryantalist söylemle Doğu'nun birbirinden tamamen ayrı şeyler olmadığı (1999: 36- 37) ortaya çıkmaktadır.

Said'in "Doğu'da olan kültürlerin ve ulusların, Batı'da onlar hakkında söylenebilecek her şeyden daha büyük bir gerçekliğe sahip olduğunu" kabul etmekle söylemin (Oryantalizmin) iç tutarlılığı ile onun göndergesi/ referansı (Doğu) arasındaki ilişkiyi formüle etmeyi zorlaştırdığı (Mutman, 1999: 36- 37) düşünülmektedir. Bu ilişkinin hiç de masum ve boş olmadığını söyleyen Mutman, ilişkinin her zaman dikkat çekilmiş, işaretlenmiş, hep bir alıntılama, "başka" olana basitçe gönderme yapma işlemi olduğunu vurgular. Ona göre, Oryantalizmin başlangıcında ya da merkezinde tam ve özdeş bir anlamın yerine, bir bölünme/ayrım ve çizgi çekme işleminin, bir 'öteki'ne gönderme yapmanın sonucu açığa çıkmaktadır.

Coğrafya, Said için "doğal bir nesnenin bilgisinden çok, kültürel anlamlama pratiklerine en karmaşık biçimlerle bağlı" (Yeğenoğlu, 1999: 108) olduğundan sürekli bir şekilde üretilen bilgi Doğu yaratılır. Bu işlem, sadece bilgiyi değil, göründüğü gerçekliği de betimlemektedir. Oryantalist metinlerin "Doğu'yu ırksal, kültürel ve coğrafi bir birlik olarak kurma biçimlerine ilişkin zengin bir görünümü olan Oryantalizm, kültürel ve cinsel farkın temsili sorununa ve ötekiliğin söylemsel kuruluşu yapısına ilişkin bir alanın kurulmasına da öncülük eden bir çalışma" (1999: 108- 109) olarak kabul edilmektedir.

Batılı bilginin "Doğu" eleştirisi modern Oryantalizm kadar eski olduğu, Mısırlı tarihçi Abdal-Rahman el-Jabarti'nin 1798 yılında Napolyon'un Mısır'ı işgaline tanıklık ettiğini kaydeden Güngör (2006: 9- 10), son zamanlardaki çalışmalar içerisinde Enver Abdülmelik ve Bernard S. Cohn'un Avrupa'ya ait temsilleri ve kural arasındaki ilişkiyi takip ettiğini belirtir. Said ise Batı'nın Doğu algısını bir sistem olarak tanımlamasından bu yana, Oryantalizmin ideolojik karakterinin giderek daha açık hale geldiğini, Batı ve Doğu arasındaki ilişkinin, güç ve tahakküm ilişkisinin başka bir örneği olarak ortaya çıktığını düşünmektedir. Edward Said'in haricinde Frantz Fanon, C. L. R. James, George Lamming, George Padmore, Kwame Nkrumah ve A. Sivandan sömürgecilik sonrası kuramın kurucu kişileri olarak bu konuları ele almışlardır. Homi Bhabha,

Gayatri Spivak ve Robert Young da bu alanın çağdaş teorisyenleri arasındadır. Post-kolonyal teori, siyaset, etik, psikolojik açıdan bir dizi kaygılar içeren çeşitli çalışma sahalarını (Treacher, 2005:376) kapsamaktadır.

Said, "Doğu, Batılılar için yalnızca bir meslektir" diye yorumlanmamalı derken "fikirler, kültürler ve tarihlerin gerçekten anlaşılması ve araştırılabilmesi için bunların gücünün ya da daha kesin bir deyişle, iktidar yapılarının da incelenmesi" gerektiği tespitinde bulunmaktadır. Şark'ın yaratılmış olduğuna ya da onun deyişiyle "şarklaştırılmış olduğuna inanılıp da bunun yalnızca imgelemin bir gereği olarak ortaya çıktığını öne sürmek ikiyüzlülük"tür. Ona göre "Garp" ve "Şark" arasındaki ilişki, bir iktidar, egemenlik ve karmaşık bir hâkimiyet ilişkisidir. Said, "zihnin tavında dövülmüş kelepçelerden" (2005: 12) kurtulup aklımızı tarihsel ve rasyonel olarak kullanarak gerçek bir düşünsel kavrayışa ve sahici bir açılıma ulaşma gayretine sahip olunması gerektiğini de söylemektedir. Kelepçelerden kurtulamama halinin öteki'ne özel bir hazırladığına değinen Said, bunu "yitirilmiş olan şeyin, insan hayatındaki yoğunluk, karşılıklı bağımlılık duygusu" olduğunu dayandırır. Ona göre Şark, neredeyse tümden Avrupa'ya özgü bir buluştu ve Antik çağdan beri devam etmekteydi. Buluş ayrıca "gönül maceralarının, egzotik varlıkların, akıldan çıkmayan anılarla görünümlerin, olağanüstü deneyimlerin mekânı" (2005: 13) olarak da anlaşılmaktaydı.

Şark'ın 19.yüzyıl Avrupalısının varsaydığı tüm o basmakalıp biçimleriyle "Şarklığı" keşfedildiği için değil Şark'ın Şarklı kılınabilmesi, Şarklı kılınmışlığa boyun eğmesi için de Şarklaştırıldığını söyler Said. Bununla ilgili olarak, Flaubert'in bir eserinde Mısırlı kibar bir fahişeyle karşılaşmasını örnek veren Said, bu kadının kendinden hiç söz etmediğini, duygularının, kişiliğinin ya da tarihinin temsilciliğini üstlenmediğini açıklar. Onun adına konuşan, onu temsil eden Flaubert'di. Flaubert yabancıydı, kadına göre varlıklıydı, erkekti. Tüm bunlar, Flaubert'in bedenen Küçük Hanım'a sahip olmasını sağlamakla kalmayan, onun adına konuşmasını, onun niçin "tipik Şarklı" olduğunu okurlarına söylemesini de sağlayan tarihsel egemenlik olgularıydı (2005: 15- 16). Said, "Şarkiyatçılığın yapısının yalanlarla, söylemlerle kurulmuş bir yapı olduğu sanılmaması gerektiğini ifade ederken Şarkiyatçılığın, akademik ya da araştırmaya dayalı biçiminde söylendiği gibi Şark'a ilişkin, gerçeği yansıtan bir söylem olmasından çok, Şark üzerindeki Avrupa-Atlantik iktidarının bir göstergesi olmasının özel bir değer taşıdığını savunur. Bununla beraber, göz önünde

bulundurulması, anlamaya çalışılması gereken şey, Şarkiyatçı söylemin kenetleyici gücü, onu olanaklı kılan toplumsal-iktisadi ve siyasal kurumlarla yakın ilişkileri ve sarsılmaz dayanıklılığıdır. Buraya kadar Said'in sözünü etmiş olduğu Şarkiyatçılığın kalıcılığı ve ona gücünü kazandıran 'hegemonya'dır ya da daha çok mevcut kültürel hegemonyanın sonuçlarıdır.

Said'e göre, bilgisel üretimde o bilgileri üreten yazarın bir insan olarak içinde yaşadığı koşullarla ilgisi göz ardı edilemeyeceği doğru kabul edilirse Şark'ı inceleyen Avrupalı/Amerikalının kendi gerçekliğinin temel koşullarının da yadsınamayacağının doğru olacağını açıklamaktadır. Ona göre Batılı, Şark'ın karşısına, öncelikle bir Avrupalı ya da Amerikalı olarak çıkmakta, bireyliği arkadan gelmektedir (2005: 21). Böyle bir durumda Avrupalı ya da Amerikalı olmanın Şark'ta belirli çıkarları olan bir güce ait olduğunu göndermesinde bulunan Said, Avrupa'nın, ardından da Amerika'nın Şark'a ilgisinin siyasal bir boyut içerdiğini açıklar. Bu ilgiyi ortaya çıkaran kültürdür ve Şark'ın "değişken, karmaşık mekân haline getirilmesinde siyasal, iktisadi, askeri mantıklarla birlikte iş gören, itici güç olarak işe katılanın da kültür olduğu" (2005: 20-21) ifade edilmektedir. Buradan hareketle Şarkiyatçılık, kurumlar tarafından ya da kültür araştırmaları tarafından edilgen biçimde yansıtılan, salt siyasal bir konu, alan/şark hakkında yazılanlardan oluşmuş geniş, sınırları belirsiz bir metinler yığınından ibret değildir. Bu metinler Oryantalizm'in, "Şark dünyasını baskı altında tutmaya yarayan, Batı emperyalizmi tezgâhının temsilcisi de olmayıp, araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümleme, manzara betimi ile sosyolojik betimleme gibi araçlarla kalıcı kılınan bir çıkar öbeğinin de işlenip inceltilmesine" (2005: 22- 23) karşılık gelmektedir. Bu düşünce yapısı, farklı bir dünyaya ait belirli bir anlama, kimi durumda denetleme, değiştirme, şekillendirme istencinin/niyetinin dile getirilişi olmaktan da öte, bu istencin/niyetin ta kendisini ifade etmektedir.

Oryantalizm, siyasal iktidarla doğrudan bir ilişki içinde olmayan, çeşitli iktidar türleriyle gel-gitli bir alışverişte üretilip var olan bir düşünce olarak da tanımlanmaktadır. Bir yere kadar, siyasal iktidarla (sömürge ya da imparatorluk kuruluşuyla), düşünsel iktidarla (karşılaştırmalı dilbilim, anatomi ya da modern yönetim bilimlerinden biriyle), kültürel iktidarla (beğeni, metin, değer görenekleri ölçütleriyle), ahlaki iktidarla ('bizim' ne yaptığımıza, 'onların' ne yapamadığına ya da neleri 'bizim' gibi anlayamadıklarına ilişkin fikirlerle) alışverişinde biçimlenen (Said, 2005: 21- 23)

bir söylemden ibarettir. Said'in buradaki temel savı, Şarkiyatçılığın modern siyasal-düşünsel kültürün temsilciliğinin çok önemli bir boyutu olduğudur ve bu biçimiyle durumun Şark'tan çok "bizim dünyamızla" ilgisi olmasıdır.

Herhangi bir çalışmada en iyi gidilecek yol, metinleri, yazarları, dönemleri seçme; böylesi bir çalışma için bakılacak şeyler ise "biçem, mecazlar, anlatıdaki mekân, anlatı gereçleri, tarihsel ve toplumsal koşullar"dır (2005: 32- 33). Bakılacak şeyin temsilin doğruluğu ya da özgün olana sadakati olmadığını belirten Said, asıl bakılması gerekenin "temsilin dışsallığı" olduğunu ekler. Şark'ı, "kendini temsil edebilseydi ederdi" ya da Marx'ın "onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir" benzeri düşüncelerin belirlediğini söyleyen Said, Şark'ın kendisi bunu yapamadığından, bu işi temsil etkinliğinin yaptığını savunur. Şarkiyatçılığın sıkı dokulu bu söylemin zenginliği sayesinde, Batı toplumunda varlığını koruduğu ve işlediği de vurgulanmaktadır.

Said'e göre, Filistinli bir Arabın Batı'daki, özellikle de Amerika'daki yaşamı, umut kırıcıdır. Amerika'da, Filistinli Arabın "siyasal açıdan var olmadığına, var olmasına izin verildiğinde de ya bir baş belası ya da bir Şarklı olarak var olduğuna dair neredeyse tam bir mutabakatın" var olduğunun düşünüldüğünü kaydeder. Said ayrıca, ırkçılıkla, kültürel klişelerle, siyasal emperyalizmle, Arapların/Müslümanların maruz kaldıkları insandan sayılmama ideolojisiyle oluşan ağın çok güçlü olduğunu da savunur. Bunun bir örneğini Balfour ve Cromer'in şarkla ilgili görüşlerinde anlamak mümkündür. Bu görüşte Şark için "mantıksız, ahlaksız/ günahkâr, çocuksu, farklı" terimleri kullanılırken Avrupalı için ise "aklı başında, erdemli, olgun ve normal" terimleri (Said, 2005: 49- 50) kullanılmıştır.

Şarkiyatçılık, Şark'a ilişkin düşünceye sınırlar dayattığı için, bu etkinliklerin/kurumların çoğunun özgürce var olup gelişemediğini söyleyen Said, '*şarklı-öteki*' ilişkisi bağlamında "Flaubert, Nerval ve Scott gibi, o çağın imgelemi en güçlü yazarlarının bile, Şark deneyimlerinin/Şark hakkında söyleyebileceklerinin de" kısıtlandığını açıklamaktadır. Sonuç itibariyle "gerçekliğin siyasal bir tasavvuru" olarak tanımlanan Şarkiyatçılık, "tanıdık *(Avrupa, Batı, Biz)* ile yabancı *(Şark, Doğu, Onlar)* arasındaki farklılığı keskinleştiren ve bir bakıma iki dünya yaratan, ardından da bunlara hizmet eden" (Said, 2005: 53) bir düşünce ağını andırmaktadır. Said'in tanımlamasıyla "Şarklılar kendi dünyalarında yaşadı, 'biz' de kendi dünyamızda. Tasavvur ile maddi

gerçeklik birbirine arka çıktı, birbirini işler kıldı. Bu ilişkide belli bir özgürlüğe sahip olmak Batılının ayrıcalığı oldu. Çünkü Batılının kültürü güçlü bir kültürdü". Said, Şarkiyatçılık olgusunun hem insana aykırı hem de kalıcı olduğunu da not düşmektedir. Ona göre, Şarkiyatçılığın kurumları ile her tarafa yayılan etkisi kadar etkinlik alanı da günümüze değin uzanmaya devam etmiştir.

Orient ile Oryantalizm arasındaki farkta orient, "yüklenmemiş bir doğa olgusu" değildir. Batı'nın da Doğu'nun da "insan eliyle yapılmış şeyler" (Kahraman, 2005: 163) olarak olduğu açıklanır. Kahraman'ın Said'den aktardığına göre, Batı'nın kendisi kadar Doğu da tarihi olan bir fikir, bir düşünce, tahayyül geleneğidir. Bu saptamayla beraber Oryantalizm, sadece Doğu hakkında geliştirilmiş havai bir Batı fantezisini içermemektedir. Onun, "kuşaklar boyunca emek verilerek yaratılmış bir kuram ve eylem bütünü" (2005: 163) olduğu ve bu sürekli yatırımın, Doğu hakkında bir bilgi sistemi olarak Doğuculuğu, Batı bilincine sızılabilecek bir ağ hâline getirdiği düşünülmektedir.

Said'in Oryantalizm düşüncesiyle ilgili söylem kavramını Foucault'dan devşirmesi, bir metnin bir süre sonra belli bir bilgiyi üretmekle kalmadığı sonucuna ulaşılmasına vesile olmuştur. Tanımların göründüğü gibi kalmaması, bir gerçekliği yaratmaya başlaması, zaman içinde bu bilgi ve gerçekliğin bir geleneğe dönüşmesine yol açmaktadır. Said'e göre (Kahraman, 2005: 163- 164) Foucault'un 'söylem' *(discourse)* dediği şey, işte bu gelenektir. "Bir süre sonra herhangi bir yazarın özgünlüğünü aşacak biçimde, kimi metinlerin kendisinden yola çıkılarak üretilmesine yol açacak şeydir söylemin varlığı". Said'in Foucault'a olan borcu bunun çok ötesinde görülmektedir. Doğuculuğun bir bilme biçimi olarak temellendirilmesi, bilgiyle-iktidar arasındaki ilişkilerin saptanması ve bu ikisinin birbirini tamamlayan süreçler olarak belirlenmesi Foucault tarafından geliştirilmiş olan yaklaşımlardan biridir. Daha da önemlisi Foucault, "bilimsel düşünceyi de iktidarın bir uzantısı, hiç değilse onun dolaylarında biçimlenmiş bir süreç" olarak belirtmektedir ki, Foucault'un "gerçek rejimi/gerçeğin politik ekonomisi" dediği şey de buna karşılık gelmektedir. Kahraman, söylem üzerine bu çığır açıcı yaklaşımı ortaya atan Foucault'nun, bunu bir adım daha ileriye götürdüğünü ve şu iki temel noktada özetlediğini kaydeder (2005: 163- 165): 'Gerçek' vargıların üretimi, tüzüğü, dağıtımı, çevirimi ve işletilebilmesi, sipariş edilmiş

süreçler sistemi olarak anlaşılmalıdır. ‘Gerçek’ dairesel bir ilişki içinde onu üreten ve sürdüren iktidar sistemlerine ve onu ortaya çıkaran ve genişleten iktidarlara bağlıdır.

Said’in Foucault’u izleyerek, Oryantalist kuruluşu bir bilgi/iktidar aygıtı olarak kurmaktadır. Mutman da “Oryantalist bilgi sömürgeci/ emperyalist ekonomik ve politik güçlerle ilişkili demekse, bunun birinci anlamı bu güçlerin Doğu’nun ve Doğululuğun ‘bilgi’sini üretmeksizin oldukları güçler olamayacağını” (1999: 28- 29) savunmaktadır. İkincil bir anlamıyla, bu gücün sağladığı toplumsal bağlam ve kurumsal ağ olmaksızın böyle bir bilginin üretilmesinin imkânsız olduğudur. Foucault’un teorisine göre “bilgi asla zararsız veya masum değildir ama her zaman güç mücadelesine bağlıdır ki, Oryantalizmin de ana teması bu teori”dir (Güngör, 2006: 8). Orient hakkında araştırma, yazma, düşünme veya farklı türde üretilen herhangi bir bilgi Foucault’cu düşünce içinde, Doğu ve Batı arasındaki güç ilişkilerini tanımlamaktadır. Said’in argümanı da Doğu’nun bu bilgisinin Batı’daki çeşitli bilim adamları ve sanatçılar tarafından üretildiğidir.

Said, *Orientalism*’de kendini üstün gören ve bu üstünlüğünü korumak isteyen bir kültürün başka bir kültürü eşiti olarak anlayıp değerlendiremeyeceğinden yola çıkmaktadır (Parla, 2005: 20). Bu kültür özellikle de sömürgeciliğin askeri ve ekonomik araç ve kurumlarıyla da besleniyorsa, egemen kültürse, o zaman öğrenme ve anlama isteği “izin vermek, ezmek, meşruiyet tanımak, yasaklamak, doğrulamak” gibi tutkulara dönüşür. İster bir bilim, ister bir tavır ya da tavırlar yumağı olarak Oryantalizm, Avrupa’nın sömürgeci kültürünün bir kurumu olduğundan, ondan bağımsızlaşmadığı ve bu tutkulardan da arınamadığı kaydedilmektedir.

Şarkiyatçılığı, “Avrupa’nın yaşantısında özel bir yeri olan Doğu’yu tanımlama çabası” olarak tanımlayan Said, Doğu’nun yalnızca Batı’yla komşu olmakla kalmayıp, aynı zamanda Batı’nın en büyük, en zengin ve en eski sömürgesi olduğunu söylemektedir. Said’e göre, “Dil ve uygarlıkların kaynağı, kültürel rakibi, kendinden başkasının/ötekinin en derin ve ısrarlı imgesidir. Şarkiyatçılık, Doğu’yu Batı’nın kültürel ve ideolojik kurumları, bu kurumların ortaya çıkardığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılamaktır. Bu söylemi kuran ve sürdüren ise Avrupa’dır. Avrupa bu söylem sayesinde “Doğu hakkında gözlemler yaparak, Doğu’ya ilişkin görüşleri onaylayarak, Doğu’yu tarif ederek, oraya yerleşerek, kâğıt üzerinde onu üreterek, kısacası ona egemen olarak” (Parla, 2005: 20- 21) sarsılmaz

otoritesini kurmuştur. Şarkiyatçılığın yarattığı ve yaşattığı bu söylemin gölgesinde Doğu hakkında özgürce konuşulamaz. Şarkiyatçılıktan söz etmek 16.yüzyıldan başlayarak İngiliz ve Fransız emperyalizminden söz etmekle birdir.

Doğu, Batı için nesnel gerçekliği olan bir yer değil bir metindir diyen Parla, Doğu'ya ancak bu metin üzerinde ulaşılabilen, bu metnin dışında bir Doğu olmadığından Doğu'ya ilişkin bir bilginin de var olmadığına dikkat çekmektedir. "Doğu'ya ilişkin tüm bilgiler için Şarkiyatçılık metinlerine başvurmak gerekmektedir. Şarkiyatçı, bu bilginin üreticisi ve sahibi olmakla, bilginin nesnesi olan Doğu üzerinde de egemendir. Bu metinlerde Doğu hep aynı sıfatlar, imgelerle betimlenir, metin tekrar tekrar üretilir ve bu bilginin nesnesi olan Doğu, sanki hiç değişmezmiş gibi yansıtılır" (Parla, 2005: 22). Turner da, Said'in bizlere güç ve bilginin nasıl kaçınılmaz olarak birleştirildiğini ve güç ilişkilerinin söylemler yoluyla nasıl bir dizi analitik obje ürettiğini ve söylemler, değerler ve bilgi kalıplarının gerçekleri nasıl oluşturduğunu anlamada ciddi katkılarından (2003: 19- 20) bahsetmektedir. Onun bu düşünceleri yıllardır süren "ötekilik" kavrayışından ne anlaşıldığını da biçimlendirmiştir.

Oryantalizmin Said için kişisel bir belge olduğunu söyleyen Spivak (2007: 14), "Bu kitap, inşa edilmiş olan bir keşiften ortaya çıkan bir kitaptır ve kendi içinde bu tür bir keşfin sahip olduğu türden bir güce sahiptir" eleştirisinde bulunur. Ona göre, Said'in bu eseri gibi Nehru Jawaharlal'in Discovery of India (Hindistan'ın Keşfi, 1946) ve Frantz Fanon'un Wretched of the Earth (Yeryüzünün Lanetlileri, 2004) adlı kitaplarında bir adamın aslını, hayatının coğrafi hudutlarını keşfetmesini göstermeye dönük, derin bir şekilde 'işaretlenmiş bir kitap'tır.

1.2. Oksidentalizm Kavramı

Oksidentalizm terimi temelde iki farklı anlamda kullanılır: a) Klişeleşmiş/ basmakalıp fikir ve genellikle Batılı dünyanın, Avrupa ve İngilizce konuşan dünyanın, insanlığını yitirmiş olduğu görüşü. b)Batı ideolojileri ya da görüşlerinin hem batılı hem de batılı olmayan yerlerde geliştiği. İslami dünyada genellikle bu biçimde odaklanan ilk tanımlar Batının inşasına olumsuz vurgu yapmaktadır. Son yaklaşımın daha geniş bir dağılımı vardır ve hem olumlu hem de olumsuz temsilleri kapsamaktadır. Bu terim son zamanlarda James G. Carrier'in Oksidentalizm: Batı'nın Tasvirleri (*Occidentalism: Images of the West*, 1995) kitabında da kullanıldı. Daha erken dönemde ise Xiaomei

Chen ve Dai Jinhua'nın Oksidentalizm: Mao-Sonrası Çin'de Söylem-Karşıtı bir Teori (*Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, 1995) adlı yapıtında Oksidentalizm'in farklı anlamlarda da kullanıldığı (en.wikipedia.org, 06.04.2010) görülmektedir.

Oksidentalist söyleminin içeriğinin "siyasi tecrübeler ele alınarak tanımlanan 'emperyalist Batı', 'hunhar Batı' ile kültürel ve teknolojik gelişmeler temel alınarak tanımlanan 'benzersiz Batı' imajlarıyla (Arlı, 2009: 59 -60) şekillenmiştir. Söylemin eksenini oluşturan Emperyalist Batı'ya karşı, ulusal ve modern bir kültür inşa edilerek emperyalizm karşıtı bir direniş oluşturulmuş, benzersiz Batı'nın bilimsel ve kültürel ürünleri, 'öz' olarak Batılı olan modern kültürün inşasında alınıp kullanılması gereken değerler olarak tanımlanmıştır. Batı, Doğu ve Ortadoğu halkları için sömürgecilik döneminde topraklarını yağmalayıp kaynaklarını sömüren, kendilerini 'efendi', ele geçirdikleri topraklar üzerindeki halkları ise 'köle', 'hizmetli' kılan tahakküm edici ve kötü bir güç olarak görülmüştür. Önceleri savaş gücü ile öne çıkan Batı daha sonra sömürdükleri topraklardaki toplumsal, ekonomik, eğitsel düzenlemeleriyle yerli kültürlerin yozlaşmasına ve giderek unutulmasına yol açmakla suçlanmıştır. Bazı yazarlara göre Oksidentalizmin kökeni Avrupa'dır ve Oksidentalizm, Batı'nın kötü bir güç olduğu anlayışıyla ilişkilidir. Oksidentalist söylemin köklerine bakıldığında Alman idealizmi, rasyonalizm, bireyselcilik ve endüstrileşmeyi eleştiren karşı-aydınlanmacı ve daha sonra modernlik karşıtı görüş ve akımların oluşturduğu (2009: 59- 60) belirtilmektedir.

Oksidentalizmin, ne ve kim olduğuna dönük bir araştırma yöntemidir ancak Arlı bunun tarihi, psikolojik bir yöntem olabileceğini de bildirir ve oksidentalizmin tarihi ve gelişim çizgisinin oryantalizmin gelişim aşamalarına hiçbir şekilde benzemediğini savunur. Ona göre bu nedenden ötürü 'oksidental yaklaşım biçimlerinin' psikolojik motivasyon ve tarihsel-sosyal etkileşim unsurları çerçevesinde incelenmelidir. Arlı (2009: 60) oryantalizm'in, akademik bir disiplin olarak belirlendiği ama Oksidentalizmin hiçbir şekilde buna sahip olmadığını da ekler. Bunun nedeni de Oksidentalizmin düşünce üslubuyla, oryantalizmin düşünce üslubu arasında hem siyasi, hem de ontolojik bir fark olmasıdır. Bu fark, oryantalizmin düşünce üslubunun, hem bir akademik disiplin, hem de bir tüzel kurumun, sömürge kurumlarının birikimlerinden yararlanmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu üslup aynı zamanda, Batı

kültür dünyasının entellektüel öznelerinin ortak algı içeriklerini, kolektif hafızalarını büyük ölçüde belirlemiş, bunlar arasında Nerval, Montesquieu, Marx, Weber gibi her düzeyde şair, yazar, bilim adamı bulunmaktadır. Oksidentalizm'de ise, bu kadar sistematik bir iç işleyişten ve mantıksal bütünlükten söz etmek imkânsız görünmektedir. Oksidentalizm, büyük ölçüde bu iki tarihsel-sosyal olgunun yarattığı yeni bilinç (Arlı, 2009: 62) alanında belirmiş ama sadece, kendi tarihsel-sosyal sorunlarının çözümü için bilgi üretenlerin bu bilinçten hareketle yaptıkları "Batı tanımı" düzeyindedir. Arlı, bu bilgi ve tanımlamaların disiplinli, yöntemli ve sistematik olmadığının altını çizmektedir. Bu anlamda oksidentalizmin tarihsel olarak konumlandırılabileceği tek nokta, Batı-dışı kültürlerin aydınlarının Batı'yla ilgili gözlemlerine, anti-sömürgeci söyleme ve kendi kültürel özelliklerine atıflar üzerinden kalkarak varılan Batı ile ilgili söz yapılarının oryantalizme verilen tepkici ve savunmacı cevaplarla kendini gösterdiği (2009: 62) ortaya çıkmaktadır.

Batı-dışı toplumların Batı'ya dair bu söylem biçiminin, sömürgecilikle mücadele mantığı içinde, Batı sömürgeciliğine karşı verilen tepkiden derin şekillerde beslendiği dikkat edilmesi gereken önemli bir noktadır. Arlı, oksidentalizmin de oryantalizmin de söylem biçimlerinin çözümünde gözden kaçırılmaması gereken, bu söylemlerin nereden, nasıl ve hangi kolektif özneler adına konuştuklarıdır. Sömürgecilik faaliyetlerinin, oksidentalist söylemin içeriğini ne ölçüde belirlediği sorusunu soran Mutman, önemli bir noktaya işaret etmektedir. "Sömürge ilişkisi sadece sömürgeci ile sömürgeleştirilen arasında değil, ayrıca bunların dışında, bunlardan birisini sömürgeci diğerini ise sömürülen olarak kuran ilişkiyi" (Arlı, 1999: 41) ifade etmektedir. "Oryantalizm düşüncesinin karşıtında bir anlam içeren oksidentalizm/garbiyatçılık fikrinin temelde tepkisel çağrışımlar barındırdığı" görülmekte ve "Batı'nın doğuyu anlamaya çalışması ve tanıması çeşitli sorunsallara dayandığından, Doğu ve doğuluların batı hakkındaki fikirlerinin nesnel olmayan, aşırı genellemelere maruz kaldığı" düşünülmüştür.

1.2.1. Buruma ve Margalit'in Garbiyatçılık Görüşleri

Şarkiyatçılık üzerine çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da Garbiyatçılık fikriyle gelişmeler 2000'li yıllara doğru ortaya atılmıştır. Ian Buruma ve Avishai Margalit'in *"The West in The Eyes of İts Enemies"* isimli kitabında, Garbiyatçılık üzerine bazı

tespitlerde bulunmuşlardır. Buruma ve Margalit (2009: 9- 10) 1942 Temmuzunda, Japonya'nın Amerikan deniz gücünü *Pearl Harbor*'da bombalaması ve Batılı güçleri Güneydoğu Asya'da hezimete uğratışından sonra, bir grup seçkin Japon akademisyen ve entelektüelin Kyoto'da düzenlenecek konferans için bir araya geldiğini anlatmaktadır. Kyoto'daki bu konferansa "Romantikler Topluluğu" yazarları ve Budist-Hegelci Kyoto Okulu'na bağlı felsefeciler katılmış, toplantının esas konusunu "Modern nasıl alt edilir?" sorusu oluşturmuştur. Batıdaki değişimlerden rahatsız olan yazar ve felsefeciler, Pearl Harbor saldırısından çok daha önce moderni alt etmeyle ilgilenmesi ve buradan elde edilen sonuçlar, Japonya'nın liderliğinde yeni bir Asya Düzeni'ne yol açmaktaydı. Asyalılar'ı "moderni alt etmeye" yönelten şeyin altında yatan felsefe, Batı'nın Kolonyalizmle eşdeğer bir anlamda görülmesiydi. Asyalılar özellikle de eğitimli Japonlar ulus olarak ayakta kalabilmelerini "batılı kolonyal güçlere üstünlük veren fikir ve teknolojinin dikkatle incelenmesine ve onlara benzemeye çalışılmasına" dayandırmaktaydı. "Batı'ya benzemeye çalışmak, doğal bilimlerden yazınsal gerçekliğe, Avrupalı giyim tarzından, anayasaya, deniz savaşı stratejilerinden Alman felsefesine, Amerikan sinemasından Fransız mimarisine" (2009: 9- 11) kadar daha pek çok şey alanda kendini göstermiştir.

Buruma ve Margalit (2009: 12- 13) "Batı'dan nefret etmek için farklı kişilerin farklı nedenlerinin bulunduğunu, bu nedenlerin iyi bir biçimde okunması için önyargılar yumağının incelenmesi ve tarihsel köklerinin izlerinin aranması" gerektiğine dikkat çekmektedir. Onlara göre garbiyatçılık sadece garip bir İslami sorun olarak açıklanamayacağı gibi, bir Ortadoğu hastalığına ve özellikle elli yıl önceki Japon hastalığına da indirgenemezdi. Böylesi bir indirgeme ve bu tür bir terminolojinin kullanılmasının garbiyatçıların tehlikeli söylem alışkanlığına düşmesine sebep olabileceğine değinen her iki yazar, Kyoto'daki entelektüellerin tartışmalarına şu şekilde yer vermektedir. "Batı modernitesinin tarihsel içeriğini ya da ona duyulan nefretin bir karikatürü olan garbiyatçılığı tanımlamak basit olmadığı gibi, birbiri arasında mükemmel bir tutarlılık sağlayabilmek için pek çok bağlantı ve bir biri üstüne binen şeyler" (2009: 13) bulunmaktadır. Bu bağlamda felsefeci Nişitani Keyji, Avrupa'nın manevi kültürünün bütüncüllüğünü parçalayan üç şeyin suçlu olduğunu söylemektedir: Dinsel reformlar, rönesans ve doğal bilimlerin ortaya çıkışı. Buruma ve Margalit'e göre adı geçen bu üç şey bizleri Garbiyatçılık'ın kalbine taşımaktadır.

Garbiyatçılık'ı zehirli karışımın içinde bulunan pek çok elementi eleştirmek için son derece geçerli nedenler bulunabildiğini ifade eden Buruma ve Margalit, garbiyatçılık'ın içindeki Batı görüşünün insancıllığın içinden insanı hedeflemeyi sildiğini (2009: 15) kayda geçmektedir. Bazı önyargıların Batılı olmayan insanları olgun birer insan olarak görmekten uzak, çocuk zekâlı varlıklar olarak gördüğüne değinen yazarlar, insanlara önemsiz bir topluluk muamelesi yapılmasının Garbiyatçılık'ın "indirgemeci bir bağnazlığının" (2009: 15- 16) işareti olduğunu göstermektedir. Avrupa dışında, metropolit şartlar ve ortadan yok olan şeylerin suçlusu olarak Batı ya da Amerikanizm'in gösterilmesi ve bu tür Amerikanizm düşünceleri ya da İranlı İslamistlerin deyimiyle "Batılı Zehir Tacirleri" (2009: 29- 30) söylemi Batı'da doğmuş önyargılardan etkilenmiştir. Bu önyargılara karşı Buruma ve Margalit, "Japon entelektüellerin 1942'de Kyoto Konferansı'nda Amerikanizm'i çok ağır eleştirdiklerini, Asyalılar'ın, Amerikan/Avrupa Modernizm'inden çok Tokyo ve Osaka gibi kendi büyük şehirlerindeki yaşam biçimini düşündüklerini" açıklamaktadır. Batılı yaşam tarzı korumak isteyen Asyalılar, derin, maneviyatçı kültürden farklı bir kültürden farklı olsa da, onların derin düşünürlerinin pek çok Avrupalı entelektüelden uzakta (2009: 32- 52) olmadığı anlatılmaktadır. Japonlar Batı'yı eleştiriyordu ama pek çok yönden Batı'nın etkisine girdikleri, Batı kapitalizmini ve emperyalizmini düşman görseler de yüzlerini Batı'ya döndükleri görülmekteydi.

Margalit ve Buruma'nın açıklamalarından anlaşıldığı üzere Garp/Batı, düşmanları tarafından tanımlanan bir "tehdit" gibi algılanması (2009: 60- 63) ve netice itibariyle söylemler üzerinden "Batı'ya saldırılması, aslında başka şeylerin yanı sıra Batı'nın düşünce tarzına da saldırmakla eşdeğer" olarak değerlendirilmiştir. Garbiyatçıların gözünde Batı'nın düşünce tarzı "bir tür yüksek ahmaklık, Batı'nın düşünce tarzıyla donanmış olmak ise bir "*idiot savant* [kutsal budala] ya da zekâ önünden yoksun olmak" şeklinde resmedilmektedir. Garbiyatçılara göre, Batılı düşünce "ruhsuz bir düşünce tarzı, bir hesap makinesi gibi faydalı ama insancıl davranışlarda bulunma konusunda umutsuz vaka, büyük ekonomik başarılar sağlayabildiği ama maneviyattan ve insani acıları kavramaktan uzak" (Margalit ve Buruma, 2009: 63- 64) bir anlayışa sahiptir. Aynı zamanda Garbiyatçılar için Batılı düşünce yapısı "güdük bir akıl, belirli bir hedefe ulaşmanın iyi bir yolunu bilmekte yararlı ama doğru yolu

bulmada kesinlikle yararsız, akılcıl olduğu da yarı doğrudur… Batılı insan ise hiperaktif bir telâşe müdürüdür ve sürekli olarak doğru araçlarla yanlış sonuçlara ulaşır”.

Garbiyatçılar'ın gözünde kendini beğenmiş Batı, “insanın bilebileceği ve bilinen her şeyi çözümleyecek bir yeti olduğuna inanacak kadar kendini beğenmiştir, bundan dolayı da akılcılık günahının suçlusudur”. Garbiyatçılık hakkındaki son değinide “aklın üstünlüğü iddiasına temellendirilmiş Batı'nın saldırgan güç gösterisine acı bir kızgınlık ifadesi” (2009: 76- 77) yerini almaktadır. Müslüman bakış açısıyla Batı'yı, özellikle de Batılı koloniyalizmi ve laikliği Garbiyatçılık'a düşmeden ya da Garbiyatçı olmadan da bu doktrinden politik görüşler üretmenin mümkün olabileceği düşünülmektedir. Margalit ve Buruma'ya göre bunu yapabilen kişilerden biri de Pakistan'ın manevi babası sayılan şair, feylesof ve sosyal reformcu Muhammed İkbal'dir (1877- 1938). İslami değerlere saygı gösterilmesi şartıyla laik bir hükümranlıkta yaşamaya hazır olan İkbal'in eleştirisinin temelinde Batı, “ekonomik bir istismar” (2009: 96- 98) olarak görülmektedir. Buna karşılık İkbal, Batı'yı insan dışı saymamış, İslam'da bulduğu Allah'ın birliği düşüncesinin dışlayıcı bir fikir olmadığını düşünmüştür.

Margalit ve Buruma, Batı'dan hoşlanmamak ya da ondan nefret etmenin ciddi bir sorun olmadığını ama Garbiyatçılık'ın politik güç için tehlikeli olduğunu vurgulamaktadır: “Politik gücün kaynağı doğrunun da kaynağı olduğunda bir diktatörlükle karşı karşıyayız ve o diktatörlüğün ideolojisi Batı'dan nefretse, düşünceler ölümcül hale gelmektedir” (2009: 115).

1.3. Tarihsel Arka Planda Öteki ve Öteki Sorunsalı

Herodot'tan bu yana antropolojinin temel sorunu olan “öteki kültürler” problemi, 17.yüzyıl modern antropolojisinin kökeninin dayandığı ve sömürgedeki insanların ele geçirilmesine kadar devam edegeldiği (Turner, 2003: 21) açıklanmıştır. Romantik arayışın, 18.yüzyıl akılcılığına ve burjuvanın tekdüzeliğine başkaldırırken ürettiği birçok mitten biri olan ve öteki kültürler içerisinde yer alan “Doğu miti”, 19.yüzyıl Avrupa romantiklerinin Doğu'ya yönelişlerindeki heyecanlı arayışlarla daha da zenginleşmiştir. Bu yüzyıldaki yazarlardan Byron, Goethe, Hugo, Musset, Flaubert ve Baudelaire'de görülen “Doğu merakı”, Doğu'yu inceleyen bir bilim dalı olarak kabul edilen Şarkiyatçılıktan ayrı tutulmaktadır (Parla, 2005: 17- 23). Bu mitten esinlenen yapıtlara da bilim dışı edebi fanteziler olarak bakılsa da, 19.yüzyılın Doğu'ya ilişkin

edebi yapıtları temelde 18.yüzyıl Şarkiyatçılığının bir uzantısıdır. Bu mit sayesinde "öteki'nin kendi özgüllüğü içinde, yani kendimizle aynı düzeydeki bir özne olarak kabul etmeme durumunun" (Schnapper, 2005: 51) zamanla belirginleştiği görülmektedir.

Modernizmin özne anlayışını zeminden sarsan bir felsefe oluşturan Levinas ise, modernizmle ortaya çıkan dünyaya, oluşan insan anlayışına ve bunların dayadığı ontolojiye, etik'le karşı çıktığı (Güçlü, Uzun ve diğerleri, 2002: 1104) belirtilmiştir. Levinas, Batı metafiziğini eleştirisinde "ben üstüne düşünmenin" de karşısında durmuş, dolayısıyla da öteki'ni düşünmeyen etik anlayışı ve "ötekinin dışarıdalığını, hiçe sayılmasını" reddetmiştir. Ona göre "ben'in her durumda kendisini ancak öteki yoluyla kavrayabilir olması, kişinin kendisi olmak için hep bir öteki'ye gereksinim duyduğunun en temel kanıtıdır ve ben'in kendi kavranamaz bölümlerini kavramasının yolunun öteki'nden" (2002: 1104) geçtiğini aktarmaktadır. Touraine'e göre de "öbürüne/öteki'ne duyulan saygı, adaletin dolayısıyla da özgürleşmenin (2002: 251) ilk koşuludur.

1.3.1. Öteki Sorunsalı ve Ötekileştirme

Toplumbilim, İnsanbilim ve Psikanalitik alanları başta olmak üzere, değişik kültür çalışmalarında kullanılan "öteki" kavramı, belli bir kişi ya da belli bir grup kimliği karşısında farklılık gösteren/ alt-insan olarak tanımlanır. Bu anlamda kadının ötekisi erkek, Doğu'nun ötekisi Batı türünden örneklerden de görüleceği üzere, "öteki" nitelemesi/ terimi belli bir durumun, konumun, durumun, varlığın tam karşısında yer alan karşıt ikiliği (Güçlü, Uzun ve diğerleri, 2002: 1101) anlatmaktadır. Batı felsefesine egemenliğiyle dikkat çeken "benmerkezli/tekbenci" bakış açısından başvurulan kavramların öteki kavramını doğru yansıtabilmesi olanaklı görülemediği, kendisini açığa vuran öteki tanımları/tasvirlerinin "ben'in aynasında yansıyan bir görüntüye" dayandığına işaret edilmektedir.

Öteki sorunsalına ve akademik söylemdeki yerine ilişkin çeşitli yaklaşımlar dışında, sosyal bilimlerin de en problematik konusunu teşkil eden 'öteki' kavramı, tarihsel, toplumsal, düşünsel ve siyasal bir süreç olarak nitelenmektedir (Uluç, 2009: 29- 39). Ben ve öteki karşıtlığının sabit bölünmez kategoriler olmayıp yer değiştiren ve bazen de zıt olan yapılar olduğunu vurgulayan Uluç'a göre ben ve öteki ilişkisinin özden çok, güç ve retorik meseleleri içine aldığını ve ben'in var olabilmesi/ayakta

durabilmesi için ötekinin, var edilmek/icat edilmek zorunda olduğu tespitine varmaktadır. Bu tespitte 'ben', varlığını ötekine borçlu olup, aynı zamanda herhangi birinin ötekisi de olabilmektedir. 'Öteki' olmanın ise kendine özgülükleri, kimsede olmayan farklılıkları içermek gibi doğal bir tarafı bulunur. Uluç esas sorunun "ötekinin varlığı ve ona karşı zaman zaman geliştirilen patolojik reflekslerde olmadığını, ötekinin yerinden edilmesinde ya da büsbütün inkâr edilmesinde gizli" (2009: 29- 39) olduğuna varmaktadır.

Levi Strauss benliğin, öteki'nin ikizi olarak anlaşılması, aralarında birbirlerini anlama bakımından ikili bir ilişki olduğu uyarısında bulunmasına rağmen bu uyarının ciddiye alınması noktasında konusunda yeterince başarılı olunmadığını (Keyman, 1999: 75- 76) görmektedir. Öteki'ne yaklaşım konusunda genel eğilimlere bakıldığında bu başarısızlığı anlamak ve bu eğilimleri açığa kavuşturmak için sosyolojik ve antropolojik söylemlere de bakmak gerektiğine vurgu yapan Keyman, Öteki'ne yaklaşım biçimlerini ayırırken beş farklı anlayıştan (1999: 76- 77) bahsetmektedir:

1) Ampirik bir nesne olarak öteki: Bu yaklaşımda Öteki, hakkında ampirik bilgi toplanarak anlaşılabilecek bir nesne olarak görünmektedir. Buradaki amaç, Öteki'ni onun hakkında sözde nesnel ve gerçeklere dayalı olan bilgiler sağlayarak açıklamaktır.

2) Kültürel bir nesne olarak öteki: Modern (Batılı) olanla geleneksel (Doğulu) olan arasında kurulan iki kutuplu görüşü niteleyen bu yaklaşımda, Öteki ne olduğundan çok ne olmadığıyla tanımlanmaktadır. Öteki, modern ben'in sahip olduğu her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesneyi oluşturur, böylece Batı dışı kimliklere rasyonel ve düşünen bir özne olarak tanımlanan modern benlik kategorisiyle yaklaşılır. Sonuçta Öteki, modern olmayan olarak temsil edilir.

3) Bir varlık olarak öteki: Yorumcu ve varoluşçu söylemlerde kullanılan ve bir varlık olarak nitelenen Öteki, benliğin oluşum sürecine katkıda bulunan ve modern kimliğin anlaşılmasındaki "gözükmeyen gönderim noktasıdır." Varoluşçu ya da yorumcu kendi "beninin" kültürel ve tarihsel oluşumunu araştırmak amacıyla Öteki için yeni ilişkiler keşfetmeye çalışır.

4) Söylemsel yapı olarak öteki: Çeşitli söylem ve kurumlar tarafından kurulan bir "bilgi nesnesinin" oluşturulduğu bir diğer Öteki yaklaşımıdır. Bu yaklaşımda Edward Said, Orientalism (1978) eserinde "Doğu" adı verilen yapının Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürü tarafından nasıl kurulduğunu, üretildiğini gösterir. Doğu ve

Batı arasındaki epistemolojik ve ontolojik ayrımın temelinde Doğulu/Öteki, Avrupa'nın maddi uygarlık ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak kurulur ve işlev görür. Keyman'a göre bu aynı zamanda söylemsel bir kuruluş öteki'nin tarihsel bir varlık olarak anlatışını reddetmekte, Said'in yapmaya çalıştığının da öteki sorununu temsiliyet mekanizmalarına yerleştirmek ve Batı dışı kültürlerin temsiliyet sistemine köklü bir eleştiri getirerek Modernite ile iktidar arasındaki ilişkiyi çözümlemek olduğunu vurgulamaktadır.

5) Farklılık olarak öteki: Son yaklaşım ise kimlik/fark ilişkisine yerleştirilmiş öteki yaklaşımıdır.

Sömürge ve sömürge sonrası süreçlerin farklı kimliklerin kurulmasına nasıl etki ettiği ve farklı kimliklerin nasıl ötekileştirildiği sorularının yanıtı (Uluç, 2009: 45) ve ötekinin tarihsel/söylemsel kurulmuş bir kimlik olarak anlaşılması gerektiğinin yanıtlarının aranması öteki üzerine geliştirilen yaklaşımların anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Farklılaştırıcı düşünme Montaigne'de, Amerika'nın keşfiyle birlikte gelenek ve göreneklerde ortaya çıkan hoşgörünün mutlak aşağılayıcı bir hoşgörüden ibaretten başka bir şey olmadığı Schnapper (2005: 26) tarafından kaleme alınmaktadır. Ona göre farklılaştırıcı tutumun saldırgan biçimiyle öteki'nin reddini öneren özgün bir biçimde ortaya çıktığını ve 'kendi-öteki' arasındaki farkın, farklı olanın çıkarılması/dışlanması ya da en uç durumda yok edilmesiyle sürdürülmeye çalışıldığını not düşmektedir. Schnapper, sadece insan olduğu için bütün insanların, zihinsel ve ahlaki kapasitesinin ya da yeterliliğinin gerçekleşmesinde kesin farklar gözlemlense de, yetenekleri ve performansları farklı olsa da onların eşit olduklarını, özgürlükleri bakımından ötekinin bir başka kendi olduğunu (2005: 26- 27) öne sürmektedir. Dolayısıyla da gerek insan hakları, gerekse her bireyin onuru ve ona gösterilmesi gereken saygı bakımından insanlar arasında ilkesel olarak bir sınırlamanın olamayacağı açıklık kazanmaktadır. Bu ilkede 'Ben', 'Öteki'yi, bütünlüğü olan, ben'le aynı hakları taşıyan bir varlık olarak görülür ve 'Öteki', 'Ben' gibi olmak durumundadır.

Deborah Root, Oryantalizm olarak adlandırılan sömürgeci kurgu içinde Doğunun, Batılı özne için özel bir tür deneyimin mümkün olduğu bir bölge, esrarlı, tehlikeli ve çetin bir deneyim alanına (1999: 161- 162) karşılık geldiğini söyler. Deborah bu deneyimin, Avrupalıların Avrupa dışı ülkelerde yaşadıkları talihsizlikler üzerine Batı Edebiyatında ve sinemasında sık kullanılan bir mecaz haline geldiğini de

belirtir. "Esirgeyen Gökyüzü"nde beyaz kahramanların çölün içine dalması işlerin daha da kötü gitmesine sebep olur, beyazlar her zaman sıcak ülkelerde çıldırır ya da onursuz biçimlerde hayatını kaybeder ya da "yabancı" bir hastalığa (tifo) yakalanır ve ölürler. Deborah, filmlerdeki ve romanlardaki bu kötü gidişi, karakterlerin sömürgeleştirilmiş mekân içinde bir çeşit hareket arama arzularıyla alakalı gözüktüğünü düşünmektedir. Bu hareket tarzı, "özgür" ve hükümran özneler olarak yürütebilecekleri ve belirli bir deneyime sahip olmalarını önceden garanti altına almaktadır. "Farklı", sömürgeleştirilmiş insanlarla temasın sonucunda otantik ve yoğun bir çeşit deneyime sahip olunabileceği düşüncesi, sömürgecilerle karşılaştıkları insanlar arasında radikal bir fark olduğunun varsayımına dayanmaktadır.

Batılı, uygar ve insan benliğinin birliğini hepten bütünleme arzusunun "Anti-Semitizm, Oryantalizm ve Yabancı Düşmanlığı" gibi sonradan çıkan ırkçı oluşumlarla (İlter, 1999: 235- 236) açıklanmasının yol gösterici olabileceğini söylenmektedir. Sunar ise Batı'nın, Doğu'yu ötekileştirmek suretiyle başka bir deyişle kendisinin tamamen zıddı olan bir "Doğu'yu" icat ederek Doğu'yu "Doğulaştırarak" kendini tanımlamasının anlaşılmasına ışık tutmaktadır. Bundan dolayıdır ki Batı, ötekileştirme işlemiyle kendisinde olan iyi şeylerin Doğu'da olmadığını ve kendisinde olmayan kötü olmayan kötü şeylerin hepsinin Doğu'da var olduğunu (Sunar, 2007: 33) iddia etmektedir. Cemil Meriç bununla ilgili olarak Şarkiyatçılık'ın, değişik şekillerde sömürgeciliğin keşif kolu olarak da rol aldığını, şarklıyı bilmekle onun üzerinde egemenlik tesis etmek nerdeyse birbirini gerektirecek şekilde paralel yürütüldüğünü hatırlatmaktadır. Şarkiyatçı, çoğu kez imparatorluğun temsilcisi, memuru, her halükarda imparatorluğu koruyan ve imparatorluk tarafından korunan biri olmuştu ve onun çalışmaları imparatorluk tarafından desteklenmekte ve çalışmalarının neticeleri de imparatorluğu ilgilendirmekteydi.

Boztemur'a göre "Batılı olmayan Batı Uygarlığı'nın toplumsal değişimine benzemeyen 'diğerleri', farklı bir noktadan hareket ettiklerinden onları inceleyen maddeci üretim tarzı da Batılılarınkinden farklı olacak, aralarındaki benzerlikler yerine farklılıkların vurgulanması bu toplulukların genel özelliklerini ortaya koyacaktı" (2006: 141). Batılı söylemde yer edinen öteki anlayışı, kendisinin sürekli sahip olduğu ama diğerlerinin bundan yoksun olduğu bir ayrımsamaya dayanmaktadır. Buna ek olarak Batı'nın sürekli değiştiği ama Doğu'nun yerinde saydığı varsayılıyor, Doğu

toplumlarının durağan kaldığı bu noktaya nasıl ulaştıkları düşünülmeksizin temsil ediliyordu. Nihayetinde Oryantalist düşünme biçiminin "Doğu ve Batı toplumlarını kendi tarihsel koşulları içerisinde" (2006: 147) değerlendirmeye almadığı görülmektedir.

Doğulu kadının vücuduyla Batılı bakış arasında bir engel diken, ışır geçirmez ve her şeyi içine alan peçenin de Doğulu kadının vücudunun da Batılı bakış ve arzunun erişiminden uzak tutulduğunu ifade eden Yeğenoğlu, bu durum Batılının öteki'ni amansızca bir soruşturmaya, açıklamaya, incelemeye tabi tutmasının şaşırtıcı bir durum olmadığını ekler. Batı, peçe yoluyla Doğunun sırlarının içine sızmayı ve Öteki'nin iç dünyasına girebilmeyi istemektedir. Fantazi düzeyinde bir figür olan peçe saplantısı, Öteki'nden duyulan korkunun içine girme, nüfuz etme örneği olarak Fransız sömürgesi altında bulunan Cezayir'de ortaya çıkmaktadır. Fanon bu konuda Cezayirli kadının "gözetleyen sömürgecinin nazarında kendini peçenin arkasına saklayan biri" olduğuna işaret etmektedir (Yeğenoğlu, 1999: 115- 116). O dönemki sömürge yönetimi "Cezayir toplumunun yapısını, direnme kapasitesini yıkmak istiyorsak, öncelikle kadınları ele geçirmeliyiz. Onları kendilerini sakladıkları peçenin ardında ve erkeklerin onları gözden uzak tuttukları evlerde gidip bulmak" gerektiğini düşünmekteydi. Yeğenoğlu, peçenin bir anlamda Doğulu veya Müslümanın olduğu her yerde olduğunu, bu yüzden de Batılı gözün her yerde, öteki'nin hayatının tüm öğelerinde peçeyi gördüğünü açıklamaktadır. Başka bir ifadeyle peçe, "Batı'lı öznenin bakmak ve sahip olmak istediği tek tek her Doğulu şeyi örten ve gizleyen, Batılının saydamlık ve nüfuz arzusunun önüne engel diken, özne'nin kimliğinin kuruluşunun endişe ya da korkusunu besleyen (116- 137) bir şeye karşılık gelmekteydi.

Öteki'yle karşılaşma, "bize kolayca boyun eğmeyen, kolayca inanç ve arzularımızla uyuşmayan, bizden bağımsız olan, bize direnen ve yeri geldiğinde bizi etkilemeye muktedir olan şeyle" karşılaşmadır (Falzon, 2001: 55- 56). Bu karşılaşma, öncelikle bir ileri-geri, bir o yana bir bu yana hareket, bir mücadele, bir etkileşimdir. Başka bir açıdan bakılırsa, temel/asli olan şey bizimle öteki arasındaki *diyalog*'dur. Foucault, totalleşmiş düşüncenin farklılığı/ötekiliği baskı altına alan bir düşünce olarak görmektedir. Öteki ile ilişki ve başkalık üstüne düşünme yollarının modern toplumdan daha önce Yunan Antikçağı'ndan bu gelişerek miras kaldığı görülmektedir. Yeni Dünya'nın keşfedilmesiyle birlikte sonlu bir dünyada birçok şeyin hesaba katılması

gerektiği, bunların başında da halkların, ülkelerin ve yaşam tarzlarının sonsuz çeşitlikte olabileceğini söyleyen Dominique Schnapper (2005: 25), modern siyasal toplumun ortaya çıkmasının iki temel kırılmayı da beraberinde getirdiğine dikkat çeker. Öteki ile ilişkinin iki temel biçiminde ilk olarak düşünce, farkın saptanmasına dayanır. Bu fark, kaçınılmaz olarak "aşağıda olma" ya da Levinas'ın "dışarıdalık" kavramıyla da özetlenebilir. "Ben", Öteki'ne değer biçerken "ben'in" kültürünün ölçütlerini kullanır ve bunu genel anlamıyla kültürle karıştırır. Bu durumda Öteki, kendisinin eksik halinden başka bir şey olamaz. Öteki bu farkla kabul görür ve değiştirilmesi mümkün olmayan bir "aşağıda olma hali içinde" donup kalır.

1.3.2. Öteki Sorunu Bağlamında "Biz" ve "Onlar" Ayrımı

Zygmunt Bauman "önyargının ahlaki bakımdan şifte standartlara yol açtığını en önemlisi de kişinin dış-grup üyelerine karşı gaddarlığı, ahlaki vicdanıyla çatışıyor" (Marshall, 1999: 560) gibi görünmediğini söyler. Bir tarafın gözünde özgürlüğün ifadesi olan eylemler, diğer tarafın gözünde terörizmden başka bir şey değildir. Marshall, "önyargının onlar ve biz ayrımını kapsayan iç-gruplar ile dış-grupların varlığının hem bir sonucu hem de onu güçlendirdiğini" belirtir. Ona göre iç-grup ve dış grupların tutumları özünde birbirine benzemekte, çünkü iç-grup duygusunun mutlaka bir dış-grup duygusuna yansıdığını ve tersi için de aynı şeyin geçerli olduğunu not etmektedir. Kişinin kendi kimliğinin ötekine karşı zıtlıktan türetildiğini iddia eden Marshall, bu anlamda "iç-grubun uyumu ve duygusal güvenliği açısından bir dış grubun varlığının tam anlamıyla bir gereklilik" olduğunun üzerinde durmaktadır.

"Biz" ve "Onlar" karşıtlığında yer verilmesi gereken stereotip *(stereotype)* kavramı, Walter Lippman'ın *Public Opinion* (1992) başlıklı kitabında "sarsıcı değişimlere karşı genelde dirençli olan kafamızdaki sabit, dar ufuklu resimleri" (Marshall, 1999:701) karşılayacak bir biçimde tanımlanmıştır. Lippmann stereotip kelimesini "kognitif" *(cognitive)* kuram ile bağlantılı olarak toplum bilimlere uyarlamıştır. Kognitif kuram etrafımızdaki insanları algılama, onlarla ilgili izlenimler oluşturma ve davranışlara bir sebep yükleyen düşünce sürecini araştırmaktadır. Kısacası insan yeni edindiği bir bilgiyi eskiden edindikleri ile birlikte işlemekte ve yeniden inşa etmektedir. Lippmann kitabının giriş bölümümde 'dış dünya ve kafamızdaki resim' ifadesiyle karar verme sürecinde algılama, düşünme ve dış dünyadaki olaylar arasındaki farklılıklara dikkat

çekmektedir. Bu farklılık hızlı bir düzenlemenin bireysel gerekliliği aracılığı ile oluşmaktadır. Dış dünyadan gelen bilgi alınmakta, düzenlenmekte, bilinir hale gelmekte ve kullanılmaktadır. "Bizler ise dünyayı görmeden önce onun hakkında konuşur, nesneleri onlarla deneyim yaşamadan da hayal edebiliriz. Bu ön kabul, algılama sürecinin temelini açıklar" (Lippmann'dan aktaran İmançer, 2004: 128). Stereotipler aynı zamanda dış dünyanın tam bir resminden çok, içinde bulunulması mümkün olan bir dünyanın resmidir ve bununla insanları rahatsız edecek tehlikelere karşı bir fikir sahibi olabilmeyi olanaklı kılmaktadır.

Bir bireyin ya da toplumun diğerlerine karşı oluşturduğu düşünceler topluluğu olarak tanımlanan önyargılar ise (Ulağlı, 2006: 103- 104) aynı zamanda bizim kendi düşünce ve yaşayış evrenimize yabancı bir insan hakkındaki düşüncelerimiz olarak tanımlanabilir. Önyargıların "ötekileştirme süreci" olduğunu belirten Ulağlı, önyargıları "ötekileştirmenin değerler sisteminin reddi, dengeli muhakemeyi engelleyen kör noktalar, ötekinin olumsuzlukları üzerine kurulmuş bir algılama şekli" olarak görmektedir. Öteki'nin olumsuz olarak algılanmasını sağlayan nedenin, ötekinin farklı olmasından kaynaklandığını söyleyen Ulağlı, bu imgelerin zaman içinde kalıplaştığını ve halkın kollektif bilincine yerleştiğini vurgulamaktadır. Önyargı aynı zamanda gerçeklik karşısında sınanmamış daha çok kişinin kendi duygu ve tutumlarına bağlı stereotipleşmiş inançlarla karakterize edilmekte, kusurlu ve esnek olmayan bir genellemeye dayanan antipatilerdir (Marshall, 1999: 559). Önyargı, aşırı genelleştirmeyi, peşin hükmü, bireysel farklılıkları dikkate almayı reddetmeyi ve klişelerle düşünmeyi (1999: 559- 560), buna ek olarak hoşgörüsüzlüğü ve insan saygınlığını bozmayı kapsamaktadır.

Hall'e göre (aktaran Akca, 2007: 9) 'öteki' ve 'biz' ilişkisi birbirini tamamlayan bir ilişkidir. 'Öteki'ni dışlarken 'biz'i, 'biz'i oluştururken de 'öteki'ni biçimlendiririz. Biz, "kendisinin nerede olduğunu, ne olduğunu bilir ve geri kalan her şeyi buna göre konumlandırır". Kimliğin var olmak için farklılığa ihtiyaç duyduğunu söyleyen Connolly (aktaran Akca, 2007: 9) ise kendi kesinliğini güvence altına almak için de "farklılığın ötekiliğe dönüştürüldüğünü" düşünmekte ve bunun yerli yerine oturmuş kimlikleri, sabit formlar halinde dondurma yönündeki ikinci bir dizi eğilimin yerleşmesi olarak tanımlamaktadır. Sözü edilen eğilim, 'kendi'yi üstün niteliklerle tanımlarken olumsuzlukları ya da eksiklikleri de açık ya da gizli olarak 'farklı olana' atfetme

eğilimidir. Ötekileştirmeyle birlikte farklılığın sesi "hastalığın, daha aşağı ya da kötü olmanın" sesine dönüşür. Başka bir ifadeyle kimlik inşasının önemli bir parçası, kendinden farklı olanı olumsuzluklarla tanımlamak ve onu "öteki" olarak sabitlemek biçiminde işler. "Biz" ve "onlar" ayrımını belirginleştiren (Akca, 2007: 11) ya da görünür kılan şeyin bu olduğu anlaşılmaktadır.

Dünya "ben/biz" ile "sen/öteki" arasındaki ilişki üzerine kurulu olan "ben/biz" ile "sen/öteki" arasında büyük ve derin bir boşluk bulunmaktadır ve bu ilişki kültürlerarası, toplumlararası ve uygarlıklararası gibi çok boyutlu (Sözen, 1999: 29) problemleri barındırmaktadır. Sözen de, ben/biz-öteki ilişkisinin genelde bir güç/iktidar ilişkisi olduğunu ve bu ilişkide "ben/biz" öncülünün, "sen/öteki" karşısında daha güçlü bir konumda yer aldığını söylemektedir. Bizim sahip olduğumuz özelliklere sahip olamayan varlığa karşılık gelen "öteki", "var'ların" (ben-biz) ve "yok'ların" (sen-öteki) mekânına indirgenmektedir.

Bütün sosyal bilimlere kaynaklık eden öteki probleminin izlerini Oryantalizm'de de görmenin mümkün olduğunu notlarına ekleyen Sözen (1999: 30), Antropolojiye de kaynaklık eden ve diğer sosyal bilimleri de derinden etkileyen bu problemin insanları temelde iki ayrı sınıf gibi düşünmeye sevk ettiğini dile getirmektedir. Sözen bu sınıf ayrımında, Batı-dışı kültürlere mensup insanların *"antropos"* (primitif insan), Avrupalılar'ın *"etnos"* (uygar, ulus mensubu insan) olarak adlandırıldığını, bu durumda "gerçek insanlar" Avrupalılar iken, diğerlerinin "evrim şemasının ilk halkalarında kalmış ilkeller" yani "ötekiler" olduğunu kayda geçmekteydi.

Batı toplumlarının dünya güç hiyerarşisinde yükselmeye dönemde "ben/biz" kategorisinin temsilcilerinin güçlendiği, sömürgeciliğin de bu dönemde başladığı ifade edilmektedir. Sömürenlerin "ben/biz", sömürülenlerin "sen/öteki" olduğu bu dönemde modern düşüncenin etkili filozoflarından Descartes *"felsefemi herhangi bir yerde kabul edebilecek tarzda kaleme aldım… Türkler arasında bile"* diye yazmaktaydı.

1.3.3. Öteki Sorunsalı ve Bilgi-İktidar İlişkisi

Rönesans'a ve büyük keşiflere kadar öteki ile ilgili tartışma "ister tür ile bireyler arasındaki varlıkbilimsel ilişki söz konusu olsun, ister ahlaki ideal ile uygulanan erdemler arasındaki mantıklı ilişki olsun" temelde, "Tek ile Çok'un yaşadığı bir sorun"a (Schnapper, 2005: 29) dayandırılmaktadır. Yeni Dünya'nın, Uzakdoğu'nun ve genel

olarak Avrupalı olmayan uygarlıkların keşfiyle birlikte "Avrupa'da somutlaşan tartışma, tür ile birey arasına ortalama bir çözüm getirdi: *Gruplar ve onların kültürleri.* 16.yüzyıldan başlayarak özellikle de 18. ve 19.yüzyıllarda birbirini izleyen kuramlar ve öğretiler, evrenselcilik ve birliğin görünümlerini görelilik ve çeşitliliğin görünümleriyle karşı karşıya getirdiler. 18.yüzyıl, aklı ve özgürlüğüyle tanınan ve yurttaş kavramına esin kaynağı olan *"soyut birey"* üzerinde ısrar ederken 19.yüzyılın romantik düşüncesi de "etnik boyutun önemini ve değerinin" altını çizerek, "halk düşüncesini" öne sürdü ve değerleri alt-üst etmeye yöneldi. Hegelyen bir bakış açısından kendinde "öteki"ni tanımlama hakkını bulan her kültürel kod (Bulaç, 1997: 49) "öteki"ni kendi anlam dünyasında bir problem olarak algılar. Buna karşılık savunmacı psikoloji "öteki"nin kendisiyle uyum sağlama konusunda "güçlük" çıkardığını varsayar ve gerçekte kendi problematiğinin kaynaklarını yine "öteki"nin tutumunda arar.

Öteki'nin kendisiyle uyum sağlama konusunda çektiği güçlük, Said'in metodolojisinde emperyalizm ile kültür arasındaki ilişkiyi anlamak için eski Marksist geleneğin bugünkü eleştiri pratiğiyle harmanlanmasına imkân veriyordu. Bu da Said'i "tarihin doğru hesaplarının iktidarı ve maddi kazancı muhafaza etmek için uygulanan kültür stratejilerinin bir sonucundan başka bir şey olmadığı" savına götürmekteydi. Egemen ideoloji ile belli bir toplumun siyasal esaslarından derin bir biçimde etkilenmiş olan Said, kültür ve tarihler hakkındaki görüşlerini dile getirirken özellikle Michel Foucault, Antonio Gramsci ve Noam Chomsky'nin fikirlerinden yararlanmıştır. Chomsky'nin düşünceleri Said'e insanları en çok etkileyen konular hakkında ve daha çok da bir topluluğun siyasal faaliyetleri hakkında bilgi edinme cesaretini vermiştir. Ancak Chomsky, doğrudan siyasal ilişkileri, Said ise kendisini ve dünyasını ilgilendiren konularını kuramsallaştırmayla ilgiliydi. Bu nedenle Said, Foucault'a Chomsky'den daha yakın olmuş, Foucault'nun dile getirdiği "düzen, istikrar, yetke ve bilginin düzenleyici gücünün tüm yönetim kurumlarını destekleyen bir kavrayış olarak görülmesini" Şarkiyatçılık'a yansıtmıştır. Foucault'nun iktidar ve bilgi modelinin Nietzche'ci felsefeden türetildiğini ifade eden Walia, bu model bilginin, gücü ellerinde bulunduranları topluma her türlü hileyi uygulayabilme imkânı verdiğini beyan etmektedir. Bu hileler yoluyla hakikatin ne olduğuna ancak güçlü azınlıkların karar verdiğini, bir söylem vasıtasıyla bu gücün hükmü altındakilerin özel işlerine karıştığını ve onları sistemli bir biçimde yönettiğini savunmaktadır. Foucault, bu bilgiye sahip

olmaları durumunda bir grup insanın bir dünya görüşü yaratma gücüne sahip olabileceğine inanmakta ve (2004: 29 -30) şöyle demektedir: Gücün uygulanmasının bizatihi kendisi yeni bilgi nesnelerini ortaya çıkarır ve ortaya çıkmasına fırsat tanır, yeni bilgi kümelerinin birikimini sağlar. Diğer bir deyişle her ikisi de "birbiriyle bütünlüklü bir ilişki içindedir" denilebilir. İktidar, bilme amacını gerçekleştirirken aynı anda hem inşa hem de tahakküm eder. Böylece bilgi iktidarın varlığını tehlikeye iter, çünkü bundan sonra bilgi olmadan iktidarı uygulamaya koymak mümkün görünmemektedir. İktidar ile bilginin bu şekilde kullanılması, inançlar ortaya çıkaran, "doğal" ve "normal" olan her şeyi tarif eden bir söylem yaratmaktadır. Bu kavrayışın kurumlara ve disiplinlere uygulanması "iktidar stratejileri sayesinde davranışı yönetmek için bunların nasıl bir uyumla çalıştığının görülmesini kolaylaştırır.

Söylem araştırmalarına egemen olan başlıca iki iktidar kavramının bulunduğu, bunlardan ilki "*basit eylemde bulunma kapasitesi olarak iktidar*", ikincisi de *"husumete dayalı olan ve eylemde bulunma hakkına sahip olan iktidar*"dır (Walia, 2004: 31). Söylemin şekillenmesinin kapsamlı olarak anlaşılması için bu iki kavram da oldukça önemli konuma sahiptir. Söylem, tek bir anlamla ilişkilendiremeyeceğinden onun boyutu dilsel çağrışımlarının ötesine geçmekte, bir ulusun tarihinin belli bir anında toplumun işleyişini yönlendirmektedir. Bir söylemin şekillendirilmesi süreci daima yönetim şifrelerinin ve diğer toplumsal prosedürlerin dağıtımını sağlayan aracı görevi gören disiplinler ve kurumlar tarafından denetlenir ve örgütlenir (2004: 32). Bir diğer ifadeyle de söylem, "toplum içinde uygulanan katı denetimden sorumlu egemen fikirleri, toplumu adeta elit sınıfın buyrukları doğrultusunda gözetim altında bulundurmaktan sorumlu bir "*panopticon*"[2] gibi hareket ederek ortaya çıkarır. Foucault, Hapishanenin Doğuşu (1977) adlı kitabında "söylem sözcüğünün belirsiz anlamını indirgemekten ziyade onun anlamına anlam kattığını, onu bazen tüm ifadelerin genel

2 İngiliz Mimar Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapishane inşa modeli olan panopticon kavramının tasarımı, bütünü (pan) gözlemlemek (opticon) anlamına gelmektedir. Bu tasarım birkaç katlık tek odalı hücrelerden oluşan bir halka üzerine ve her hücre bu halkanın iç kısmına açıktı, halkanın dış cephesindeki duvarda birer pencere bulunmaktaydı. Halkanın ortasında hücrelerden tamamen saklanmış konumdaki gözlemcilerin kaldığı bir nöbet kulesi hücredeki kişinin saklanmasına olanak vermiyordu. Buna karşılık dış cephedeki duvarın penceresinden gelen dış ışığın kuledeki nöbetçilere hücredeki mahkûmun her hareketinin bir silüetini izleme olanağını veriyordu. Bentham'ın yaklaşımına göre, gözlemlenen her yanlış davranışının ceza getireceğini bilen ama davranışlarının aslında ne zaman gözlemlendiğini bilmeyen mahkûmun, aklını başına toplayarak her zaman izleniyormuşçasına davranmaktan başka seçeneği yoktu. Böylece mahkûm bizzat kendi hareketlerini kollamak durumunda kalacaktı (http://tr.wikipedia.org/wiki/Panoptikon, 01.07.2010).

alanı, bazen tekilleştirilebilir ifade grupları, bazen de birçok ifadeyi açıklayan düzenli bir uygulama olarak" ele almıştır. Foucault öncelikle, toplumda belli etkileri olan tüm ifadeleri söylem olarak kabul eder, sonra bakışını bir arada, bir tutarlılığı ve denetim gücü bulunan ifade gruplarına çevirmekte, bu nedenle Şarkiyatçılık, kadınlık ve ırkın bir söylemi olabilmektedir. Foucault, ideolojilerin bilincin altında yattığını ve bunların "hayali ilişkiler içindeki herkesi yaşadıkları gerçek ilişkilerin içine yerleştiren anlam sistemleri" olduğunu belirtmekte, Walia'da (2004: 33- 34) buradan hareketle ideoloji ve söylem arasındaki ilişkiden yola çıkarak Said'in düşüncelerinin bizler için çok önemli bir yön sunduğuna değinmekle bu alt konu başlığınıns noktalanmasını sağlamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.AMERİKAN SİNEMASINDA ÖTEKİ'NİN GELİŞİMİ VE SUNUMU

Sinema alanındaki üretim 20.yüzyılın başlarında başlamakta ve bazı Avrupa ülkeleri bu dönemde film ihraç etmekteydi. Ancak Birinci Dünya Savaşı yıllarında finansal sıkıntılar ve savaştan kaynaklanan zorluklar nedeniyle film akışı yön değiştirmiş ve ABD, sinema alanında bir dünya gücü, 1930'lu yıllardan itibaren de uluslar arası bir pazar haline gelerek bütün dünya pazarlarında egemenliği ele geçirmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında ise sinemanın etkili anlatım yollarını keşfederek daha sonrasında oluşturulan üretim ve pazarlama yöntemleriyle dünya genelinde sinema seyircilerine dünya görüşünü aktarmayı başarabilen Hollywood, kurulduğu günden günümüze kadar gelişme gösteren ve her yaş, kültür ve milletten insana hitap eden bir sistemi ifade etmektedir. Hollywood'un gücünün temelinde, her döneme ve her teknolojiye uyum sağlayabilmeyi başarması, üretim ve pazarlama tekniklerini sürekli yenilemesi yatmaktadır.

Bir film endüstrisi olarak Hollywood hem büyük bir sermaye birikim merkezi hem de çok önemli bir ideolojik yeniden üretim merkezi olup "izleyicilerin ceplerindeki paraları alırken onların dünyayı algılama biçimlerini şekillendirmekte, böylece kapitalizmin 'tüketim, bireycilik, haz' gibi egemen ahlaki değerlerini" (Yaylagül, 2010: 11) kitlelere aktarmaktadır. Hollywood'un da dâhil olduğu kültür endüstrileri aracılığıyla yayılan fikir ve düşüncelerin bu endüstriyi kontrol eden küresel kapitalist sınıfın çıkarları arasında doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Sinema filmleri ayrıca, sınıf, cinsiyet ve milliyet temelli eşitsizlikleri, her türlü sömürü biçimini ve tüketime dayalı ticari kültürü yeniden üretmekte (2010: 12) ya da meşrulaştırmaktadır.

2.1. Hollywood Sinemasına Genel Bir Bakış

Popüler kitle ürünü olarak da tanımlanagelen Hollywood sineması, "Amerikan Rüyası" olarak da adlandırılmakta ve egemen ideolojiye dayalı içerikler sunmaktadır. Bu "rüya/ideoloji", bireyci kapitalist burjuva ideolojisi olarak (Yaylagül, 2010: 15) tasvir edilmektedir. Bireycilik ise kişisel çaba, sorumluluk ve yeteneğin bireysel başarı ve zenginliğe yol açması, tüketim kültürü ve sınıf atlamayla gerçekleşmekte, böylece filmlerdeki sorunlar bireyselleştirilmekte ve psikolojik bir tabana oturtulmaktadır.

Hollywood filmlerinin ortak özellikleri olan tüm bu argümanlar her şeyden önce bir eğlence endüstrisine hizmet etmektedir. Sunduğu fantezilerle de izleyicileri gündelik yaşamın sıkıntılarından uzaklaştıran Hollywood filmlerinin dramdan trajediye, komediden fanteziye kadar farklı türdeki yapımların çoğunun doğrudan, eğlence ve kaçış amaçlı olarak üretildiğine (2010: 15- 16) de değinilmektedir. Bu yapımların geneline bakıldığında belirli konular etrafında sürekli tekrarlanan statü, başarı, kişisel kalite, cinsiyet rolleri, gençlik ve etnisite gibi temaların, Amerika'nın egemen bakış açısıyla yansıtılan ve ticari açıdan da başarılı filmler olduğu ortaya çıkmaktadır. Film izleyicileri "kendilerine sunulan dünya görüşleri" yoluyla bahsi geçen konulara yönelik bir tutum geliştirirler ve filmlerdeki karakterlerle özdeşleştirilmeye çalışılır ve mevcut ideolojik söyleme ve sisteme yeniden eklemlenmeleri sağlanır.

Küreselleşme süreciyle beraber Amerika'nın ticari kültürünün ve kapitalizmin tüketim mantığının toplumlara egemen olması neredeyse bütün dünya kültürünün homojenleştirilmesindeki en önemli kurumsal yapılardan biri olan Hollywood tarafından gerçekleştirilmiştir (Yaylagül, 2010: 18). Yaylagül'e göre Hollywood, diğer ülkelerin rekabet edemeyeceği şekilde yüksek bütçelerle ve gelişmiş yüksek teknolojiyi kullanarak sinema filmleri üretirken bu filmleri hem pazar hem de fiyatlar üzerindeki egemenliği sayesinde dünyanın pek çok ülkesine satmaktadır. Sınırsız sayıda kopya ve çoğaltmalarla aynı anda dünyanın bütün ülkelerinde aynı filmler gösterime girebilmektedir.

Hollywood film pazarının diğer ülkeler üzerindeki tahakkümü ile ilgili çeşitli araştırmalar yapılmış, Miller ve arkadaşları (2001) Hollywood sinemasının gücünü kültürel, ekonomik, tarihsel ve politik faktörler altında ayrı ayrı inceleyerek, Amerikan emperyalizminin yaygınlaştırılmasında önemli bir araç olduğunu (Şeşen, 2008: 79) analiz etmişlerdir. Olson da *Hollywood Planet* (1999) adlı çalışmasında Hollywood'un küresel rekabetteki üstünlüğünü onun arkasındaki güçlü siyasi desteğe bağlamaktadır. İrfan Erdoğan da (2008: 79- 80) Amerikan film endüstrisinin pazar gereksinimleri tarafından saptanan yapısal bir biçime sahip olduğunu, dünya üzerindeki egemenliğinin sadece teknolojiden değil, teknolojik ürünle birlikte gelen ideolojiden kaynaklandığını söylemektedir.

Genel anlamda sinemanın özel anlamda ise Hollywood sinemasının, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası

oluşturduğu düşünülmektedir. Kellner ve Ryan (1997: 37- 39) filmleri, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranılacağını ve ne olacağını belirlemek için birbiriyle yarıştığı kapışma zemini olarak tanımlamakta ve sinemadaki politik çıkarların son derece güçlü olduğunu söylemektedir. Bunun nedeni ise filmlerin eşliğinde "sosyal gerçekliğin inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşların ve dünyanın ne olduğuna ya da ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirmenin" olduğu kaydedilmektedir. Bu açıklama, filmlerin toplumsal kurumları ayakta tutan, daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası olduğuna götürmektedir.

2.1.1. Hollywood'un Gelişimi ve İdeolojisi

Filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürerler. Bunu yaparken ke seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin etmektedirler. Biçimsel görenekler, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunurken tematik görenekler (eril kahramanlık serüvenleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler) gerçekliği toplumsal değerler ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikâyeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik bir etki yaratılır. Hollywood'un kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve başat ideolojiyi aşılamak gibi işlevleri (Kellner ve Ryan, 1997: 13- 18) de bulunmaktadır. Temsil görenekleri ve biçimsel göreneklerin (anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz kamera işleyişi yani filmi çekilen nesnesin görüntüsünü filmde görüneceği şekliyle gösteren ekranın kullanılmadığı kamera işleyişi) egemen ideolojiye hizmet ettiği vurgulanmaktadır. Karakter özdeşleştirmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılırlık gibi biçimsel görenekler, perdede olup bitenin belli bir görüş

açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını hatırlatarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar (1997: 17- 18).

Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğu ideolojik görünse de tüm gerçekçi anlatı ürünlerinin özü itibariyle ideolojik olduğunun söylenemeyeceğine değinen Ryan ve Kellner, sinemasal ideolojinin bu şekilde ele alınmasının filmlerin farklı toplumsal koşullarda benimsediği çok sayıda kendine has söylem ve temsil stratejilerinin göz ardı edilmesine yardımcı olduğunu vurgulamaktadır. Bunun içindir ki filmler, Hollywood ürünü anlatılar oldukları için özleri gereği ideolojik nitelikte görülmeyecek, filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekmektedir (Kellner ve Ryan, 1997: 18-19).

Hollywood sinemasına bakıldığında her dönemin kendine göre farklı özellikler barındırdığı görülmektedir. Örneğin, 1967'den 1987'ye kadar olan dönemde Hollywood sineması bir önceki dönemdekinden çok farklıdır. Bu dönemin popüler filmleri önemli toplumsal sorunları kestirebilecek belirli sınırlar içinde gündeme getirir; birçoğu sol-liberal bir noktadan hareket ederek, geleneksel soyutlamacı temsil kalıplarını ve göreneklerini toplumsal anlamda eleştirel amaçlar için kullanmaya yeltenir. Kellner ve Ryan'a göre (1997: 19) yakın dönem, 90'lı yıllar, Hollywood sineması gözden geçirildiği zaman onun yekpare bir ideolojik yapıya sahip olmadığının anlaşılacağını düşünmektedir. Hollywood'un aldığı biçimlerin muhafazakâr amaçlara hizmet etmiş olabileceğini düşünen her iki yazar, yeni politik esneklikler eşliğinde bu yaklaşımların yeniden biçimlendirilebileceğini aktarmaktadır.

İlk soğuk savaş döneminde, 1940'lı yılların sonlarından 1960'lı yıllara kadar Hollywood sinemasında sinemaskop seyirlikler, romantik müzikaller, aile melodramları, komünizm karşıtı filmler, ajanlık serüvenleri, romantik komediler, canavar filmleri, muhafazakâr ya da liberal çoğulcu türde western filmleri, kadın cezalandırıcı korku hikâyeleri, toplumsal sorun filmleri gibi değişik türde yapımlar kaynamaktaydı (1997: 20). "Film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak gören" Ryan ve Kellner, bu yaklaşımdan yola çıkarak sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimin belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları açığa çıkarmaktadır. Onlara göre, günlük hayatın cevherini ve

biçimini belirleyen söylemler, toplumsal düzeni oluşturur. Örneğin, teknokratik kapitalist söylem bazı maddesel çıkarları cisimleştirir ama toplumsal yaşamı şekillendirip dönüştüren temsiller de içerir. Bunun yanında filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde de (1997: 34- 35) aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, filmlerin farklı söylemsel ve düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır ve bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.

Temsillerin, içinde yer alınan kültürden devralındığı ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirildiği ifade edilirken "içselleştirilen bu temsillerin benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurmaktadır" (Kellner ve Ryan, 1997: 36- 38). Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı bir biçimde politik önem taşımaktadır. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmamakta, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda çok önemli bir rol oynamaktadırlar. Bundan dolayıdır ki, toplumsal iktidarın muhafazası için kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak önem taşıdığı gibi, "toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak" oluşturmaktadır.

2.1.2. Hollywood'un Ekonomisi ve Milli Güvenlik Sineması

1920'lerden itibaren dünya sinema piyasası üzerindeki egemenliği, 1945 sonrasında ABD'nin dünya ticaret, siyaset ve kültürüne egemen hale gelmesi, Hollywood'un dünya çapında daha da artan bir güç olmasını sağlamıştır. 80'li yıllardan sonra da Hollywoodun dünya kültürünü biçimlendirmeye başladığı, film yapımlarının dağıtımı ile Amerika'nın egemen yapısının ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan egemen olmasına katkıda bulunduğu (Yaylagül, 2010: 16- 18) belirtilmiştir. Bu anlamda Hollywood'un "hem bir kitle kültürü formunda emtia olarak sinema filmi, hem de bu filmlerin içerikleri ile bir kültür ve yaşam biçimini pazarladığı" da söylenebilir. Böylece Amerikan yapımı, homojen kitle kültürü bütün dünyaya ihraç edilmesi ve bu ürünler yoluyla Amerikan yapımı tüketim ürünleri ve tüketim kültürü bütün dünyaya

egemen konuma gelmesiyle tüketim kültürü de geleneksel kültürleri başkalaşıma uğratabilmekte ya da onları "kapitalizmin pazar kültürüne eklemleyerek" buna kapı aralamaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD kökenli tüketim mallarının bütün dünya pazarlarına egemen olmaya başlamasıyla pek çok ürün, sinema filmleri ve diğer iletişim içerikleri aracılığıyla yaygın hale getirilmiştir. Yaylagül tüm bunlara ek olarak (2010: 16- 18) Hollywood filmlerinin gösterime girdiği her ülkenin ticaretini, siyasetini, kültürünü ve ahlaki değerlerini de olumsuz bir şekilde etkilediğini de kayda geçmektedir.

Hollywood'un ne denli bir sinema endüstrisi olduğuna değindikten sonra Amerikan stratejisi ve sinema sistemine yer verildiğinde, söz konusu ikili arasında sürekli bir diyaloğun olduğu ve bu diyaloğun "karşılıklı etkileşim ve kurumsallaşmış bir bağımlılık" üzerine tesis edildiği ifade edilmektedir. İçerisinde "siyasi, askeri ve sinematografik gücün yorumlandığı ve yeryüzünde eşsiz olarak belirlenen Amerikan strateji tarihinin yazıldığı dev bir sistem" (Valantin, 2006: 7- 8) kurumsallaşmış olan bu bağın en açık delili olarak görülmektedir. Valantin, strateji üretimi ve bunun uygulamaya konulması olarak da adlandırılan milli güvenlik sinemasının "sinematografik üretimin ayrılmaz bir parçasına" karşılık geldiğini dikkate almaktadır. Ona göre *Kurtuluş Günü* (1996), *Armageddon* (1998), *Kara Şahin Düştü* (2001), *Başka Gün Öl* (2002) ve bunlara benzer diğer filmlerin birbirinden farklı görünseler de aslında çoğu film milli güvenlik temasını işlemekte ve bu tür filmler Amerikan stratejisi tartışmasını sahnelere ve görüntülere de taşımaktadır.

Kendini "sanayi" diye adlandıran Hollywood, dev yapımlarım kaynaklarını tek başına harekete geçirmeyi başarabilen büyük bir kurumdur ve Valantin'e göre Amerikan stratejisinin işlenmesi için çoğu kez uyarlanmış sahnelere başvurularak Amerikalıların, askerlerin ya da ajanların tehlikede olduğunun gösterilmesi amaçlanmaktadır. Yaklaşan tehlikelerin ise "rakip ordulardan, teröristlerden, uzaylılardan, kontrolden çıkan makinelerden hatta tabiatın kendisinden" (2006: 8) geldiği filmlerde sıkça kullanılan temalar olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde milli kader meselesinin birçok sinema geleneğinin ana konusuna taşındığını sözlerine ekleyen Valantin, bunun ilk örneğinin "Vahşi Batı" olduğunu belirtir. Bu filmin hikâyesi Amerikan milli kimliğinin temel taşlarından birini temsil etmesi isteğiyle sinemaya aktarılmıştır. İkincisi ise bilim- kurgu, romantik drama filmleriyle Amerika

Birleşik Devletleri'nin bekâsına dair kaygıları ve silahlı kuvvetlerinin bugün ve geleceğin dünyasındaki gücü ve bu gücün kullanılmasına dair meşruiyeti (2006: 8- 9) sorgulamaktadır.

Tehdidin ne olduğuna ve algılanmasına dayanan ilişki milli güvenlik sinema sanayi ile milli güvenlik devleti arasındaki ortak noktayı açığa çıkarmaktayken savunma ve güvenlik stratejilerinin uygulanmasını meşrulaştırabilecek strateji üretiminin tamamı da "bir tehdit fikrine" dayandırılmaktadır. Bu tehdit fikri, dünyanın her yanına asker göndermek kararıyla sonuçlanan silahlanma programlarını harekete geçirir ki, Amerika'nın dış politika ve strateji dünyasında da temelde bu "tehdit algılaması kavramı" yatmaktadır. Michel Mogin (aktaran Valantin, 2006: 8- 10, 19) tehdit kavramıyla ilgili şu tanımları yapmaktadır: "Yabancı şeytan, bomba koyan anarşist, her yere yayılmak isteyen komünist akım, uluslararası terörizm ajanları ve sık sık Amerikan politikalarına hâkim olan tanıdık kurnaz simalar". Tehdit sınırlaması bundan ibaret olmayıp Sovyetler Birliği'nden siber âleme, emekli polislerden teröristlere, Ortadoğu ve diğer üçüncü dünya ülkelerinden gelen fanatiklerden Asyalı intikamcılara kadar herkes ve her şey potansiyel bir tehdit konumunda kabul edilmektedir. Sinema da tam bu noktada bu tehditleri ve onları alt edecek vasıtaların harekete geçişini perdeye aktarmaktadır. Her şeyden önce "tehdit", Hollywood'a drama malzemesi sağlamış ve "tehdit üretimi" (2006: 10- 19) sayesinde halkı cezp etme imkânı vermiştir.

Amerikan devleti ve stratejisi arasındaki ilişkilerin tarihi aynı zamanda Washington ile Amerika strateji pratiklerini sürekli olarak sinemaya aktaran Hollywood arasındaki diyaloğun da tarihi olarak gören Valantin, bu filmlerin temelde üç konuya odaklandığını belirtir. Birinci sırada Milli güvenlik sisteminin tarihi; ikinci sırada Amerikan toplumu ve üçüncü sırada da Amerikan kültürü arasındaki sınır yer almaktadır. Vietnam'daki büyük çarpışma sahneleriyle meşruiyet kazanmış filmler Pentagon'un hayal dünyasının alternatifi olup "bu tür sinema yapımları ordular, güvenlik güçleri gibi güçlü sembollerin imajını kuvvetlendirerek, açık veya gizli destele stratejik gündemin büyük bir yoğunlukla olumlu yorumlanmasını" sağlamıştır. Valantin bunu bir diğer ifadeyle "Stratejik gündem, Hollywood yapımlarının sürekli bir malzemesi" (2006: 10- 11) olarak açıklamaktadır.

Sinema, stratejik düşüncenin gücüne veya ortak hafızanın çok çabuk unutulması özelliğine, sinema sanatının görsellik gerçeğini ve yoğunluğunu katarak hayal edilen

alternatif bir hikâye meydana getirmekte ve "stratejik gündemin pozitif yönde söz konusu edilmesine/mükemmelleştirilmesine" (Valantin, 2006: 11) yardımcı olacak zihni dünyanın oluşumunu ortak seyir yoluyla sağlamaktadır. Strateji ile sinema sanayinin birbirine karıştığı bu karmaşık süreci anlamak için meselenin tek boyutlu değil de, hem eşzamanlı olduğuna, hem de kronolojik ve teorik boyutuna bakmak gerekmektedir.

Güvenlik ve savunma birlikteliğini sahneleyen Hollywood filmleri, Amerika'nın stratejik kaygılarının basit birer yansımaları olmaktan çok, kurumlar arasına yerleşmiş bir mutabakat niteliğindedir. Hollywood ile Savunma Bakanlığı ya da genel bir ifadeyle Pentagon (Savunma Bakanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı'nın genel adı) arasında "organik ve hayati bağlar" bulunduğu ifade edilmektedir. Sinema, savunma güçlerini büyük efsanelere, politik meşruiyet süreçlerine, personel ve uygulamalarını kahramanlaştırarak sahneleyen bir köprü niteliğindedir. Hollywood ile Pentagon arasındaki birlikteliğin başlangıcının 1942'li yıllara uzandığını söyleyen Valantin, ABD başkanlarından Franklin Roosevelt'in aralarında John Ford ve Frank Capra gibi yönetmenlerin de olduğu zamanın birçok ünlü sinemacısını Beyaz Saray'a çağırdığını, yönetmenlerden ülkesi için psikolojik seferberlik perspektifiyle film siparişi verdiğini ve Hollywood'da bir irtibat bürosu kurulduğundan (2006: 14- 21) söz etmektedir.

Devlet-Sinema teorisinin üretim ve kültür ilişkisi 11 Eylül 2001 olaylarına kadar Amerika'da her yönüyle devam ettiği fakat daha sonrasında izleyici alımlamasının tamamen değiştiği görüldü. Filmlerindeki bazı sahneler -türü ne olursa olsun- ya Manhattan'dan önceyi (New York'ta 2007 yılındaki patlamaları) ya da Dünya Ticaret Merkezi kulelerinden sonrayı (11 Eylül) tasvir ediyordu. Schneider'a göre (2004: 29-30) 11 Eylül sonrasında Hollywood sinema filmlerinde NewYork şehrinin silueti "üretim stratejileri ve izleyici cevaplarına göre" şekillenmiştir. Bu strateji temasını işleyen filmler arasında *Zoolander* (2001), *World Traveler* (2001), *Glitter* (2001), *Vanilla Sky* (2001), *Don't Say a Word* (2001), *Serendipity* (2001), *Crossroads* (2001), *Men in Black II* (2002), Changing Lanes (2002), *Spider-Man* (2002), *Sidewalks of New York* (2002) ve People I Know (2002) gibi yapımlar bulunmaktadır.

2.2. Hollywood Sinemasında 'Öteki'

Robert Sklar'a göre 1896'dan 1950'lere kadar filmler insanların boş zamanlarını geçirdikleri merkezi bir yolu çağrıştırıyor ve insanların düşünceleri ve davranışlarını

oldukça etkiliyordu. Bu bağlamda, Hollywood filmlerinin etkisi de kültür egemenliğinin kurulmasında ve ötekilerin dışlanmasında (Liu, 2010: 22- 23) sosyal tutum ve değerlerde önemli bir rol oynamaktaydı. Erken dönem "oryantal filmler" yirminci yüzyılda farklı gerekçelerle sömürgeciliği haklı göstermek için "uygar batı ve gerisinde kalanları arasında bir karşıtlık oluşturmayı hedeflemekteydi (2010: 27). Çünkü ikinci dünya savaşı sonrasında sömürgeler kendi bağımsızlıklarına ulaşmışlardı. Oryantalizm ya da kültürel hegemonya, Postkolonyal teorisyenler için Doğu ve Batı arasında bir söylem olarak kabul edildiği düşünülürse çoğu Hollywood tarafından üretilen "Oryantal filmlerin" bu anlayışa katkı sağladığı, Batılı olmayan kültürleri bir tehdit/ korku olarak sundukları anlaşılmaktadır. Hollywood sinemasında "Sarı Tehlike" (Çin) tasviri veya "Sarı Adam" rollerine ilişkin roller siyasi veya ideolojik çalışmalarında Griffith'in Kırık Tomurcuklar (*Broken Blossoms*, 1919) adlı filmi bir örnek olarak gösterilebilir. Griffith'in "sarı adam ya da tehlikeyi" çağrıştıran bu filminde sonra Hollywood, Asya'dan gelen Doğuluların "Beyaz uygarlık için" (Liu, 2010: 29- 30) bir tehlike oluşturduğuna dair olumsuz tasvirler içeren filmler çekmeye devam etmiştir. *The Perils of Pauline* (1919), *Patria* (1919) *ve Crooked Street* (1920) gibi benzeri filmler bu listeye dâhil edilebilecek örnek filmlerden birkaçıdır.

Walter Wanger'in ilk filmlerine bakıldığında ise konuların Avrupa kültürü ve Orta Doğu seyahatnamesi etrafında geçtiği görülmektedir. Bu yeni arkeolojik keşiflerin ilkinin sömürgeci/emperyalist ideolojilerin yinelenmesine kaynaklık eden Georges Melies'in *Cleopatra* (1899) kısa filmi olduğu önemle kaydedilmektedir. Bu film gibi Edgar Selwyn'in *"Arap",* Edith Hull'un *"Şeyh"* gibi eserleri de Ortadoğu çöl hikâyelerini geliştirmeyi amaçlamaktaydı. *The Cheat* (1916, film), *The Arab* (1914, parodi) ya da Louis Gasnier'in *Kısmet* (1920, film), Reinhardt'ın pantomimi *Sumurun* (1920) da farklı alanlardaki anlatılara örnek olarak gösterilmektedir. Bunlar içerisinde Şeyh (*The Sheik*, 1921) filminde oryantalist tarzı görsel öğelerin ustaca yerleştirildiğine ve *"The Importance of Being Earnest"* (1895) saçmalık komedisinin de (bu eser ilk önce 1952'de, sonra 2002'de sinemaya uyarlanmıştır) benzer projelere/Batı anlatılara kaynaklık ettiğine (Bernstein, 2000: 44- 45) değinilmektedir.

"Şeyh mitinin" oryantalist tarzı filmlere ticari katkı sağladığı, bu mitin Walter Wanger'in kariyerinde önemli bir yer edindiği ama sadece kendisinin bu sahada yalnız olmadığı kaydedilmiştir. Berstein'e göre (2000: 45, 345, 393) Hollywood, 1920'lerden

günümüze kadar *The Thief of Baghdad* (1924), *Algiers* (1938), Casablanca (1943), *The Adventures of Hajji Baba* (1954) gibi birçok Oryantalist tarzı filmler üretti ve son zamanlarda ürettikleri yapımlar arasına Disney'in *Aladdin*'ini (1992) kattı. Bernstein buna ek olarak, Hollywood şirketlerinin Arabistan Geceleri (*Arabian Nights*, 1974) gibi filmlerde, sarayları oryantalist dekorlarla inşa ettiklerini de belirtir ki, Terry Ramsaye'nin *"A Million and One Nights"* (1926) kitabı da bu ilişkiyi kanıtlar niteliktedir.

Doğu'ya dair tekrarlanan "Oryantal stereotipler ve cinsiyet" arasındaki bağlantının incelenmesinde Rana Kabbani, Ania Loomba ve Linda Steet'in çalışmalarından önemli sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlar arasında Kabbani'nin "Batılı bakış açısından Doğuluların 'kalıtımlı şiddetlerine' ve 'şehvetli duygusallıklarına', toplumun kapalılığı ve tüm görünümlerin gizliliği büyüsüne" ulaştığı yer almaktadır. Ona göre, görünümler yoluyla "Egzotik Doğu büyüsünün birlikte yaratıldığı, egzotik teriminin Doğunun barbarlığını, faklılığını, ötekiliğini, kavranamazlığını ve gizemliliğini simgelediği" (aktaran Uluç, 2009: 80) görülmüştür. Oryantalist bakış açısına göre Doğulu toplum "sakladığını yüceleştirir" bunun en gizemli örneklerden biri de "peçe ve peçeli kadındır".

Popüler kültürünün egemen araçlarından Hollywood sineması yukarıda bahsi geçen öteki sunumlarına dair film yapımlarına yer vermemiş, ilk dönemlerden itibaren bu alanı sürekli yenileyen stereotipler kanalıyla beslemiş ya da genişletmiştir. 1960'lı yıllarda Hollywood'un bilincinde Müslümanların "kötü terörist" temsili ve "orient" bağlantılı standart temalar kullanılmaya (Dajani, 2000: 6) başlanmıştır. Sinemanın doğuşuyla birlikte ekranda "Orient" temalı filmlerden *Exodus*'da (1960) Arap teröristler, *Khartoum*'da (1966) Mehdi'nin dengesizliği, *The Wind and The Lion*'da (1975) Amerikalı bir kadının Arap Şeyhleri tarafından kaçırılması ve ABD başkanlığının kadını kurtarma girişimleri, *Midnight Express*'te (1978) Türklerin sadistliği ve acımasızlığı anlatılmaktadır. Bununla birlikte *The Ambassador*'un (1984) deli teröristleri, *Iron Eagle*'da (1985) devletin radikalliği, *Jewel of the Nile*'de (1985) sinsi Araplar, *Delta Force*'da (1986) Filistinli teröristler, *True Force*'da (1986) kızıl cihadın deli lideri, *Executive Decision*'da (1996) Cezayirli teröristler, *The Siege*'de (1998) ise Arap teröristler olumsuz bir biçimde temsil edilmeye (Güngör, 2006: 18- 19)

devam edilmiştir. Najat Dajani (2000: 6) 80'li yıllarda yapılan benzer tartışmalı filmlere Costa Gavras'ın *Hanna K.*'sının da (1983) dâhil edilebileceğini eklemektedir.

2000'li yıllara gelindiğinde ise *Rules of Engagement* (2000) filminde ellerinde silah tutan pis çocuklar görüntülenmekte, gişe rekorları kıran *The Mummy* (1999) filminde Araplar ve deve görüntüleri iç içe geçmekte ve aynı görüntüler serinin devamı *The Mummy Returns* (2001) filminde tekrarlanmaktadır. *Flight Plan*'da (2005) uçağın mürettebat ve diğer yolcuları tarafından terörist olarak suçlanan ve öteki olarak işaretlenen Arap yolcusu, Hollywood'un film anlatılarındaki sahneler ve karakterler aracılığıyla Oryantalizmin varlığına (Güngör, 2006: 18- 19) işaret etmektedir. 11 Eylül sonrasında ise *"24"* (2005) ve *"The Units"* (2006) gibi televizyon dizilerinin Arap teröristleri konu aldığı, ayrıca "Kötü Müslüman adam" klişesini (Cicek, 2008, muslimvoices.org,) sürdürdüğü görülmektedir.

2.2.1. Hollywood'da Ötekilerin Tarihi ve Sunumu

1900'lü yıllar boyunca Fransız Georges Melies gibi sinema tarihinin ilk yönetmenlerinin sinemadaki Ötekiler'i/Arapları, haremde cariyelerle dans eden çirkin insanlar olarak resmettikleri, bu resimlerden Melies'in Arabistan miti önemli olduğu görülmektedir. Bu mitin içeriği, deve üstünde diğer bir kişiyi öldürmek için yarışan ve Batılı kadın kahramana ağzı sulanan, kendi eşine aldırış etmeyen bir insanla donatılmıştır. Melies'in ayrıca, *The Palace of Arabian Nights* (1905) filminde "uysal bakireler, sıkıcı, açgözlü, sakallı krallara ve kısa boylu saray muhafızlarının ve dev kuştüyü yelpazeleri ellerinde sallayanların soğuk bakışlı hükümdarlara" hizmet etmesi ötekinin olumsuzluğunu sahneye yansıtmıştır. Melies ve diğer film yapımcıları unutulan bir miti, "birini gören hepsini aynı görür mitini", Shaheen (2001: 6- 8) yeniden hatırlattılar. Shaheen bu mitin "Arap toprakları" diye adlandırıldığını ve bu kurgunun "yapmacıklı, gölgeli ve aldatıcı" olduğunu eleştirmektedir. Ona göre Arap toprakları *"Shish-Ka-Bob Cafe/* Şiş Kebap Kafe" ve *"The Pink Camel Club/* Pembe Deve Kulübü" gibi kafe ve kulüp isimleri, "*Lugash*", "*Othar*", "*Tarzan*", "*Jotse*", "*Bondaria*" ve "*Hagreeb*" gibi üretilmiş isimlerle ünlenmiştir. Türetilen ve içi uygun sözcüklerle donatılan bu tanımlar *The Unfaithful Odalisque* (1903), *The Arab* (1915), *The Sheik* (1921), *The Desert Song* (1929), *The Mummy* (1932), *King Solomons Mines* (1950), *Allan Quatermain and the Lost City of Gold* (1987) gibi eski yapımlarda da uygun

klişelerle döşenmiştir. Modern sunumlarıyla da *The Mummy* (1999) ve *The Mummy Returns* (2001) gibi yeni yapımlar aracılığıyla bu tür mitler/kurgular yeniden hatırlatılmıştır.

1896 ile 2001 yılları arasında çekilen 900'den fazla filmi inceleyen Shaheen de pek çok Hollywood filminde "Arap nedir" sorusuna cevap aradığını ve bu soruya en uygun cevabın "kaba katiller, tecavüzcüler, dini fanatikler, petrol zengini ve kadın bağımlısı insanlar" (2001: 2) olabileceğini söylemektedir. İncelediği pek çok film arasında *The Sheik Steps Out* (1937) filminde olduğu gibi, Amerikalı kadın kahramana "Onların (Arapların) tamamı bana benzer" esprisinin hatırlatıldığını belirten Shaheen, *Commando* (1968) filminin başrol oyuncusunun da bu görüşü kabul ettiğini notlarına eklemektedir. Ona göre, on yıllık süre içerisinde hiçbir şeyin değişmediği, *Hostage* (1986) filmindeki ABD Büyükelçisinin "Ben biri diğerinden farklı bir Arap'ı anlatamam, onlar çarşafın içine sarılıdır, hepsi bana aynı görünür" repliğinin de bunu açıklamaya yettiği görülmektedir. Buna benzer pek çok diyalog ötekilerin aynısı yanılsamasının Hollywood filmlerinde sıkça karşılaşılan bir durum olduğunun işareti sayılabilir. Shaheen, Araplara ilişkin olumsuz temsillerin 1921 yapımı *The Sheik* ve daha öncesindeki birçok filmde yer aldığını, 1930'lu yıllarla beraber *The Mummy* (1932), *Cairo* (1942), *The Steel Lady* (1953), *Exodus* (1960), *The Black Stallion* (1979), *Protocol* (1984), *The Delta Force* (1986), *Ernest In the Army* (1997) ve 2000'li yılların *Rules of Engagement*'inin de "kötü Arap" temsiline göndermelerde bulunulduğu belirtmiştir. 1980'li yılların ortalarına doğru ise televizyonlarda her hafta yayınlanan 50 diziden 20'sinde (2001: 5- 6) Araplar "insanlık dışı" stereotiplere karşılık gelmektedir.

Shaheen, klişeleşmiş öteki/müslüman ya da Arap temsillerinden yola çıkılarak "islami inanç ile erkek üstünlüğü ya da kutsal savaş/cihad ve terör eylemleri" arasında düzenli bir ilişki kurulduğunu, bunun da günümüz 'imagemakerları' tarafından yürütüldüğünü düşünmektedir. Ötekilerin "yabancı, düşman, davetsiz misafir, nükleer silah kullanan petrol şeyhleri" diye resmedilmesi de yine aynı kişiler tarafından gündeme getirilmiş, Shaheen de bu konuya dikkat çeken açıklamasında "Camiler ekranda göründüğünde kameralar Arapların duasını kesmeye ve sivillerin öldürülüşünü göstermeye" (2001: 5) odaklanmaktadır. Bazı senaryoların genel çıkış yöntemlerinin bu şekilde yapıldığını savunan Shaheen'e göre, sinema perdesinde kamera hareketlerinin başlamasından bu yana Arapların sıkça azarlandığı ve bu filmlerde Sami ırkından olan

Araplara karşı anti-Semitizm düşüncesinin yaygınlaştığı (2001: 6) ifade edilmektedir. Shaheen, bu alışkanlığı "ırksal bir çağrışım ve kültürel bir genelleme, yeni Anti-Semitizm" olarak görmekte ama bu çağrışımın yeni olmadığını da notlarının arasına eklemektedir. Sinemada Araplara ya da Yahudilere karşı anti-Semitizm düşüncesinin öldüğünü iddia eden Shaheen, Hollywood sinemasının son yirminci yüzyılda Arapların sinema perdesinde kötü bir şekilde temsil edilmeye başlanmasının bunun yerini aldığını düşünmektedir.

Sinemada öteki'nin olumsuz temsilinin nasıl başladığıyla ilgili olarak film yapımcılarının stereotipler oluşturmadığını önemle kaydeden Shaheen, Avrupa'nın daha önceden Araplara yönelik klişeleşmiş/süslenmiş karikatürlerinin bulunduğunu, 18. ve 19. yüzyıl bazı sanatçı ve yazarlarının da Avrupalı koloni bölgelerini küçümsemesiyle sorunun büyüdüğünü anlatmaktadır. Bu sorunlu süreç "ıssız çöller, yozlaşmış saraylar ve kirli açık market imgelerini kullanarak Arap Müslümanları kültürel ötekiler, tembel ve sakallı dinsizler" olarak tarif etmeye götürmüştür. Yazarların stereotipik hikâyelerinde satıcıları aldatan, cariyeleri köle pazarlarının içinde rehin tutan insanların bu tarifi kuvvetlendirmiş ve tarzdaki kurgusal infazlar, harem bakirlerine boyun eğdiren çılgın yabancılar için geçerli olmuş ve neticede kurgulanmış bu yapının Avrupa popüler kültürünün silinmez bir parça olduğu görülmüştür. *Arabian Nights* hikâyeleri de özellikle kurgusal fanteziyi ve Batılı algıları pekiştirmiş, 1979'a kadar *Arabian Nights* ile ilgili 200'den fazla hikâye, İncil'den daha fazla, diğer dillerde (Shaheen, 2001: 6- 8) yayımlanmıştır.

Ella Shohat yukarıdaki bilgiler ışığında (aktaran Dajani 2000: 17) filmlerde Doğu/Batı tasvirlerinin genelde "Gaspetme ve Kurtarma", "Harem'in Hayali", "Çöl Maceraları" gibi bir dizi mecazi ortak temalar etrafında geçtiğini kaleme almakta ve seçilen filmlerdeki temaların daha önceki edebi eserlerdeki Doğu/Öteki temsiline dayalı olduğunu tartışmaya açmaktadır. Ona göre Müslümanların ve İslamın kadınla/seksle ilişkilendirilmesinin en belirgin çağrışımı, haremin bir nevi cennet olarak sunulmasında yatmaktadır. Filmler bunu yaparken "kadının rolünü köleler ya da kötü ve disipline ihtiyaç duyan biri" (Dajani 2000: 17) diye sınırlamakta/kabul etmektedir. Dajani'ye göre Hint ve Çin akrobatik hareketlerinin bir karışımı olan egzotik danslar bilgisi de (köle) kadınların bu rolüne katkı sağlamış, Araplar ise kadercilik, hurafe ve mistisizm tarafından yönetilen bir halk olarak görülmüştür. Araplar/Onlar "para kazanma/ısrarcı

olma yerine dilenmeyi seçen, tembellik ve aylaklığa eğilimli ya da çalmaya başvuran" insanlar olarak betimlenmiştir.

Öteki'ni/Arap'ı olumsuz yönde tasvir eden bu gelenek yirminci yüzyıl sona erdiğinde Hollywood'da Amerikan tarzı oryantalizmin popüler kültürün derinliklerine kök saldığı doğrulanmıştır (Little, 2004: 11). 1992 Disney Stüdyoları son dönemdeki klasiklerinden *Aladdin* animasyonunu, Saddam Hüseyin'in gözlerinden "Arabian Nights" filmindeki benzer bir şarkının mırıldanmasıyla açıyor ve sinemada uzun zamandan beri devam eden şiir tarzındaki görüntülerde ikide bir araya giren can alıcı 'O barbardır fakat onun evidir' sözü Müslüman dünyanın kötülüğünü çağrıştırıyordu (2004: 11). İki yüzyıl öncesine kadar Amerikalılar'ın Orta Doğu ile ilgili bir itirazı olmadığına yer veren Little da, 1920'li yıllar boyunca Amerikan tarzı popüler bir kültür olan Oryantalizm'in, bazı filmlerin, en çok satan kitapların ve tirajlı dergilerin esas malzemesi olduğunu söylemektedir. Gişe rekorları kıran *The Thief of Baghdad* (1924) gibi Hollywood filmleri veya çok satan *Beau Geste* (1926) adlı kitap ya da Rudolph Valentino, Douglas Fairbanks ve Ronald Colman gibi yıldızlar, Arapların doğuştan şiddetli ve ahlaksız, kültürel olarak geri popüler stereotipler olarak ileri sürmüşlerdir. Filmlere uyarlanan Arap stereotipi, *National Geographic* gibi popüler dergiler ve kitaplar oryantalist bakış açısını güçlendirildi ve bu bakış açısı 1920'lerin sonlarına kadar milyonlarca orta sınıf Amerikalı için "sadece bir pencereden dünyaya bakma anlayışı" haline geldi (2004: 17- 18). Beyazperdeden basılı sayfalara kadar oryantalist tasvirlerde ötekilere bakış açısı, kimi zaman bir nesilden daha fazla olduğu gibi, bazen de 1980'lerden 1990'lara kadar kısa bir zamanda da olabilmektedir.

Hollywood yapımı ve büyük bütçeli *Black Sunday* (1977) filmi, öteki sunumuna işaret eden 70'lerin sonrasındaki önemli yapımlar arasındadır. Bu filmde Araplar sürekli cinayet işleyen fanatikler ve yarım akıllılar olarak tasvir edilmiştir. 80'lerden sonrasında ise *Back to the Future* (1985) filmiyle başlayan ve sonrasında seri halinde devamı çekilen filmlerin, Arapları komik gösteren ya da bir Arap'ın ekranda belirdiğinde komikliğin de ardından geleceğini yansıtacak tarzda çekilmiştir. *Delta Force* (1986) filminde ise Amerikalılar, Filistinli teröristler tarafından esir alınmakta, bu anlatılar Arap Amerikalıların protestolara rağmen yirminci yüzyılın sonundada *Executive Decision* (1996) ya da *The Mummy* (1999) gibi filmlerle oryantalist düşünceye katkı sunmaktadır (Little, 2004: 38- 39). Bu yapımlarda da öteki sunumu Arap stereotipi

etrafında geçtiği ve havadan inen fanatiklerin, kötü kokulu, beceriksiz ve fırsatçı insanların tasviri üzerinden öteki inşasının gerçekleştirildiğine değinilmektedir. Ray Hanania (aktaran Little, 2004: 39) 1998'de *Newsweek* dergisinde bu konuyla ilgili yazısında "Karısına kötü davranan Arap, *"Father of the Bride II*" filminde Steve Martin'in evini satın almak ister" der ve şunu ekler: "*Executive Decision*'da biz Araplar, masum yolcuları öldürürüz çünkü bu film bize, kendimizi iyi hissettiriyor". *The Sheik*, *Son of the Sheik, The Thief of Baghdad, Harum Scarum, Lawrence of Arabia* ve *The Spy Who Loved Me* gibi Hollywood filmlerinde "petrol şeyhi" karikatürü bağlamına yerleştirilen "şeyh" karakteri ise, oryantalist temsiller geleneği içinde önemli bir yere sahiptir (Jarmakani, 2008: 166- 167).

James Cameron'un Gerçek Yalanlar (*True Lies*, 1994) adlı filminde de benzer şekillerde oryantalist geleneğe ait temsillere yer verildiği (Shaheen'den aktaran Uluç, 2009: 80- 82) sahnelerden birinde Arnold Schwarzenegger'in canlandırdığı karakter, Salim Abu Aziz adlı baş kötü karakteri öldürmektedir. Shaheen, filmlerde Arapların sadece "tehlikeli değil aynı zamanda beceriksiz" olduklarına vurgu yapmaktadır. Arapların sürekli bir şekilde kötü karakterler olarak gösterilmediklerine Lawrence of Arabia (1962) filminde Ömer Şerif'in canlandırdığı Şerif Ali karakterin aracılık ettiğine yer verilmiştir. "Arap" tiplemesinin olumlu içerikleri barındırmakla birlikte olumsuz içeriklerin izleyicinin zihin dünyasını işgal ettiğine ulaşılmaktadır. Bu tipten bir zihin dünyasının örneğini James Bond'un oynadığı Asla Asla Deme (*Never Say Never Again*, 1983) filminde görmek mümkündür. Filmdeki sarışın ve kısmen çıplak olan Kim Basinger'in "kötü dişlere sahip, pis, açgözlü Araplara açık artırma ile satılmaya çıkarıldığında üzülmesi ve hayıflanma sesleri çıkarması" (2009: 80- 82) bu düşünceyi özetlemektedir. Aynı şekilde "beceriksiz/aptal" temasının işlendiği Geleceğe Dönüş (*Back to the Future*, 1985) filminde aniden bir çift Libyalı "kaba saba insanın" ellerinde makineli tüfeklerle Dr.Brown'u öldürmek için meydana çıktığı, izleyicilerin ise bu insanların niçin orada gösterildiği saçma bulup güldükleri anlatılmaktadır.

Film anlatılarında kimi zaman "kaba/zalim/vahşi", kimi zamanda "aptal, beceriksiz, komik" Doğu(lu) tanımlamalarının ağırlık kazandığı gözükmektedir. İkinci tanımlamadan yola yıkıldığında Kutsal Hazine Avcıları (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) filminde buna benzer örneklerin geçtiği görülmektedir. Bu filmde Indiana Jones'un kendisine kılıç savuran iri yarı Arap'ı, omzunu silkeyerek vurduğu sahne "komik bir

sahne" olarak anlatıya eklemlenmiştir. Benzer tanımlamaların eşlik ettiği filmler arasında *Cannonball Run II* (1984) filminde "avucunu yalayan Şeyh" görülmekte ya da Gelinin Babası 2 (*Father of the Bride II*, 1995) filminde "dolandırıcı Bay Habib" adlı kişinin izleyiciye takdim edildiği gözlenmiştir. Doğu(lu) kurguların işlendiğini akla getiren yapımlar arasında Oscar ödüllü animasyon filmi *Aladdin*'de (1992) geçen aşağıdaki şarkı sözleri oryantal fantezileri tekrarlamaktadır (Uluç, 2009: 80- 82):

Oh, ben bir ülkeden geldim, çok uzak bir yerden.
Deve kervanlarının dolaştığı,
Eğer yüzünüzü beğenmezlerse,
Kulağınızı kestikleri yerden, ilkeldir fakat evimdir".

Oryantalist yapıları içeren filmlerin her zaman farklı kanallara başvurduğu, buna şarkı sözlerinin de dâhil edilebileceği, Orta Doğulu teröristlerin ABD elçiliğine saldırdığı *Death Before Dishonor* (1987) ve Arap teröristlerin "böcek sürüsü gibi ezildikleri" *The Delta Force* (1986) filmleri ikinci dünya savaşı filmlerinde Japonlara uygulanan zihinsel şiddeti akla getirmektedir. Shaheen çocukların, babalarını radikal OrtaDoğu devletinden kurtarmak için jetlerin uçurulduğu *Iron Eagle* (1986), Orta Doğulu teröristleri kovalandığı ve yakalandığı *Navy Seals* (1990) ve en kışkırtıcı çalışma olarak nitelendirdiği 2000 yılı yapımı *Rules of Engagement* filmlerinin Anti-Arap karşıtlığı içeren yapımlara örnek olduğunu (Uluç, 2009: 83) kaydetmektedir.

William Booth da bu konuyu *"Reel Bad Arabs Take on Hollywood Stereotyping"* başlıklı makalesine taşımakta ve Hollywood'un üçlü takıntısına "dansözler, milyarder şeyhler ve bombacılar" takıntısına, gönderme yapmakta, bu üç unsurun/takıntının Orta Doğuluların yerilmesinde karşı konulamaz işlevleri olduğunu (aktaran Uluç, 2009: 80) düşünmektedir. Eyad Zahra adlı genç film yapımcısına göre, yaptıkları her filmde "bir Arap ne zaman Allah kelimesini söylese bir şeyler patlamaktadır". Shaheen de kaleme aldığı *"Guilty? Hollywood's Verdict after 9/11"* adlı kitabında yaptığı araştırmada, yüzlerce film ve televizyon şovunda bulduğu şeyin "ekranda fazlasıyla kötülenen, iftira edilen insanlar" olduğuna ulaşmıştır. Jack Shaheen, sinemanın ilk dönemlerinden yakın tarihli *"Sleeper Cell"* ve *"24"* gibi popüler televizyon şovlarına kadar uzanan periyotta, günümüzde Amerikalı Araplar hakkında kullanılan "içimizdeki düşman tanımlamalarını karalamanın en kötüsü" olarak nitelendirmektedir. Bu bakış açısını yansıtan pek çok filmde "Arap kadınları vahanın

gülleri olarak dans edenler ve siyah bohçacılar; Arap erkekleri ise soytarı, yapmacıklı kibar halı satıcıları ve ahlaksız şeyhler olarak temsil edilmemişlerse o zaman patlak gözlü uçak korsanı bombacılar" (Uluç, 2009: 80- 82) olarak resmedilirler.

Shaheen, "Şeyh" kelimesinin bilge, yaşlı kişi ve ailenin reisi gibi anlamlara geldiğini ama bunu Hollywood'un 160'tan fazla senaryosundan herhangi birini seyrederek bilinemeyeceğini (2001: 19) kaydetmektedir. İlk kısa filmlerden *Sheik Hadj Tahar Hadj Cherif* (1894) ve Los Angeles'taki ilk sinema filmi *The Power of the Sultan* (1907) da bunlara dâhil edilmektedir. Oysa Arap dünyası boyunca 'Şeyhler', Müslümanların dini lideri sayılan ve saygı duyulan insanlardı. Bununla beraber film yapımcıları bu kelimeden tamamen farklı anlamlar eklemiştir. Matthew Sweet'in işaret ettiği gibi "Sinematik Araplar çok cazip bir figür olmamıştı. 1920 yılında Arap imgesi, gözleri ve kirpikleri kıpır kıpır oynayan, batılı kadın kahramanı kovalayan esmer bir şeyhle tanışmış oldu. 1973 petrol krizinden sonra ise yapımcılar, şaşılacak derecede zengin ve 'Tembel Şeyh' imgesini yeniden canlandırdı. Sadece bu seferliğine Amerikalıların pahasına da olsa zengin başlayan 'Şeyh', Yahudi tefecilere anlaşılmaz derecede zorbalık eden bir stereotip değişimine kavuştu. Böylece 'Şeyhler', bilgelik yerine yaşlı erkekler olarak sunulmaya, romantik tasvirli melodramlarda kendi haremlerindeki sarışınları kovalayan gaga burunlu, nüfuzlu kişiler olarak gösterilmeye başlandılar. Kendi çapkın seleflerinin stereotipik davranışlarını taklit eden ("vahşi" Asyalı, "siyah" antilop ve "şehvetli" Latin) Araplar, Batılı bakireleri hızlı ve şiddetli bir şekilde ele geçiren kişiler olarak temsil edilmeye devam etti". Edward Said de bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Sapık Şeyh, sık sık Batılı kahramanı, sarışın kızı, yakalayan ve hırıltılı sesler çıkaran biri olarak görülebilir ve şunu söyleyebilir: *Adamlarım seni öldürecekler ama ondan önce kendilerini eğlendirmek istiyorlar*" (Shaheen, 2001: 20).

Lina Khatib (2006: 19), Hollywood'da "ötekilerin sunuma" ilişkin büyük ölçüde bir sapmanın olduğu belirmektedir. Khatib, Hollywood'da Ortadoğulu ötekilerin temsil alanlarında nesnellik duygusuna henüz uzaktan bakıldığını ve temsillerin daha çok siyasi ve ideolojik göndermeler taşıdığını açıklamaktadır. Bu göndermeler, belirli bir şekilde çeşitli kamera çekimleri aracılığıyla kurulur: havadan çekim, geniş açılı çekim, radar görünümleri, nüfuz eden görünümler, "hedef" ve kaydırma çekimler. Ötekinin inşasına ilişkin farklı kamera çekimleriyle yapılır: bir nesne, bir hedef, el değmemiş bir

kent ormanı ve çaprazlanmış bir sınır/kenar. Khatib'e göre, *Rules of Engagement, Iron Eagle, Three Kings, Collateral Damage The Siege* ve *Navy Seals* gibi filmlerin "ötekinin odaklanması ve hedefe alınması"na örneklik teşkil etmektedir. Bu filmler, "bir Amerikalı ile Arap arasında bazı önemli farklar çizebileceğini" sunmaktadır. En belirgin karşılaştırmalar cinsiyet/soyla ilgili bakış açısıdır. Bir diğeri de Hollywood filmlerinde erkeksi roller açık bir alanda geçmekte iken Araplar, kadınsı/kapalı bir alanda inşa edilir. Hollywood, kişilerin ve ulusların dışlanmasına yönelik filmlere ağırlık verirken bunun tam aksine Arap filmleri, Hollywood sinemasının özcülüğünün ötesinde "kendi ile öteki" arasında köprülerin inşa edilmesini (2006: 60) gerekli görmektedir.

Jack Shaheen'in Hollywood filmlerinde ve Batılı televizyonlarda Arap stereotipi hakkında bilinen çalışmalarının, filmlerde düşman/kötü Arapların inşasını anlamada gerekli bir başlangıç olduğu vurgulanmaktadır (Semmerling, 2006: 2- 3). Temelde, dikkatimizi ilk yanılsatıcı görüntüye çağıran Shaheen, mesela "Arap malzemesi" ya da "anlık Ali Baba malzemesi", Hollywood'da Arap stereotipi karakterinin kurulmasının hızlı ve kolay bir şekilde yapıldığını belirtir: mülkiyet sahiplerini kavisli hançer, eğri kılıç, sihirli lambalar, dev kuştüyü yelpazeler ve nargile gibi malzemelerle birlikte gösterir. Müşteriler ise çarşaflı aktrisler, hicaplı kadınlar, dansözler, transparan pantolonlar, peçeler, mücevherler ve onların göbekleriyle elde edilir. Kaftanlı aktörler ise koyu gözlüklü, sahte siyah sakallı, burunları abartılı, tespihli ve kareli ihramlarıyla sunulurlar.

Jack Shaheen gibi Matthew Bernstein ve Gaylyn Studlar da Oryantalist filmlerin belirlenmesinde "Batının Doğu hayranlığının" etkili olduğunu ele almaktadır. Shaheen'e göre stereotipler üzerine odaklandığı "en iyi listede" *Three Kings* (1999) filmi bulunmaktadır çünkü Arap karakterinin alenen aşağılanmasına rağmen bu yapımın stereotipleştirmede önemli bir gelişmeyi (Semmerling, 2006: 3), *Rollover* (1981) filmi de Oryantalist seyirciye kahraman karakterleri tanıtmayı ve "güvenlik yanılsamasını" özellikle de ekonominin güvenliğinde "Oryantalist korkuyu" (Semmerling, 2006: 60), sahnelemekteydi.

Black Sunday (1977) filminde Arap teröristler ülkeye yavaş yavaş girdiği, Amerikan halkını mağdur ettiği ve bu durumdan yararlandığında "Oryantalist korku" (Semmerling, 2006: 93), da ilerliyordu. Frankenheimer'in bu filmi Oryantalist korkuyu Filistinli Arapların vahşetiyle gösteren zayıflatılmış ve dişileştirilmiş bir Amerika

izlenimi yaratmaktadır. Analizin bir diğer bölümünde yer alan *Three Kings* (1999) filmi “Oryantalist korku pınarının bir diğer çeşmesi” (2006: 124) olarak görülmektedir. Rules of Engagement “eski” ve “yeni” arasındaki, en önemlisi de nesnel gerçeklik, kültürel görecelik, ırkçılık ve adalet gibi konularla ilgili mücadeleyi yansıtmaktadır. Bu film “oryantalist korkuya” neden olduğunda muhafazakârlar için bir tehdit olarak hatırlandı veya bu korku, bir Amerikan hayali olarak düşünüldü. *Rules of Engagement* filmi aslında bir “farklılık mitini” destekleyerek korku üreten bir el çabukluğu örneğine karşılık gelmektedir. 1997 yılından itibaren yayınlanmakta olan ABD yapımı South Park, bazen “kötü/ düşman” karakterli Arapları (Semmerling, 2006: 250) bazen de Hitler, Mussolini, Miloseviç, Saddam Hüseyin ve Usame bin Ladin gibi kişilikleri seyirciye sunan, politik ve sosyal hicivlerin sıkça yer aldığı bir animasyon dizisidir.

Sinemada ötekilere ilişkin temsiller sadece Araplarla sınırlı olmayıp komünistler, teröristler, uzak doğulular, uyuşturucu tacirleri, Latin Amerikalılar ve Türkler de bu kapsama dâhil edilmiştir. Sessiz sinema döneminde çekilen filmlerden Türkiye’de Bir Yer (*Somewhere in Turkey*, 1918) adlı yapım, görsel efektlerin de katkısıyla “Barbar Türk” imgesine gönderme yapıldığının bir örneğini teşkil etmektedir. Batı edebiyatında da yer edinmiş “Barbar Türk” imgesinin komedi öğesi olarak beyaz perdeye aktarıldığı bu kısa filmde bir Osmanlı padişahının, genç bir kızı ve daha sonrasında da Osmanlı İmparatorluğu’nda araştırma yapmaya gelmiş olan Amerikalı bir profesörü ve yardımcısını hapse attığı anlatılmaktadır. Filmin devamında profesör hapisteyken kıza âşık olduğu ve onu kurtarmaya karar verdiği geçmektedir. Padişahın askerleri ve Batılı tutuklular arasındaki kovalamaca sahnelerinin ardından mutlu sona ulaşılır ve Amerikalı kahraman, yardımcısı ve genç kız, “barbar Osmanlılardan” kurtulurlar. 1962’de David Lean tarafından yönetilen *Lawrence Of Arabia* filmi de, Türkleri bir İngiliz subayının gözünden “barbar, yozlaşmış ve tacizkar” (Tokgöz, 2010: 1) olarak gösterir. James Dearden tarafından yönetilen ve 1908 yılında geçen bir hikâyeye dayanan Paskali’nin Adası (*Pascali’s Island*, 1988) adlı film ise biseksüel bir Türk casus yüzünden zalim bir Türk Paşasının iki masum İngiliz’i öldürdüğünü konu edinir.

2.2.2. Hollywood'un Stereotipleri: İslam ve Müslümanlar

Amerikan Sineması, ilk oluşum yıllarından itibaren öykü ve senaryolarında "öteki karakterlerini" sıkça kullanmış, sinemanın ilk yıllarında Kızılderilileri ve Afro-Amerikalıları "biz/onlar ayrımıyla ve ırkçılık temsilleriyle" perdeye yansıtılmıştır. Gelişen siyasi olaylara bağlı olarak Almanlar, Japonlar, Komünistler (Ruslar), Güney Asyalılar ve Orta Doğulular/Müslümanlar benzer bir şekilde biz/onlar ayrımına tabi tutularak ötekileştirilmiş ve stereotipler oluşturulmuştur. Bu bakış açısının köklerinin Batı felsefe geleneğinde de bulmanın mümkün olduğunu birdiren Ankaralıgil, Amerikan sineması geleneğinde bu geleneğin "beyaz, şehirli, erkek, orta sınıf, sekülerleşmiş, çağdaş insanın kültürel çerçevesi" olarak resmedildiğini açıklar (2008: 154). Ona göre, filmlerde genel kabul gören karakter özellikleri yukarıda bahsi geçen şartları sağlamalıdır. Kısaca *WASP* (White-Anglo-Sakson-Protestant) kelimesi etrafında "Beyaz ırktan, Anglo-sakson kökenli ve Hıristiyanlığın Protestan mezhebine mensup karakter" kavramsallaştırmasına gidilmiştir. Bu kavramsallaştırmanın en iyi örneğini, kriz ve felaket temasını konu alan filmler göstermektedir. 2000'li yıllarda Hollywood'da çekilen felaket filmleri de benzer bir işlev üstlenerek ABD toplumunun bu yıllardaki korku ve kaygılarını, yöneticilere duyduğu güvensizliği, geleceğe dair endişe ve umutsuzlukları perdeye yansıtmıştır (2008: 154- 155).

Jack Shaheen (2001: 26) Araplar ve Ortadoğu filmleri hakkında çekilen 200'den fazla filmin "Çirkin Arap Müslümanları" ve "önyargılı diyalogları" konu aldığını söylemektedir. Bu filmlere şöyle sıralanmaktadır: *Reds* (1981), *Cloak and Dagger* (1984), *Power* (1986), *Puppet Master LI* (1990), *The Bonfire of the Vanities* (1990), *American Samurai* (1992) ve *Point of No Return* (1993) gibi filmler Müslümanları hayalet gibi karikatürize etmektedir ve zamanla Libyalıların da bu hedefe oturtulduğu gözlenmiştir. *Back to the Future* (1985), *Broadcast News* (1987) ve *Patriot Games* (1992) gibi filmlerde ise Libyalılar, İrlandalı hainleri barındıran, İtalya'daki ABD'nin askeri kurumlarını bombalayan ve *The American President* (1995) filminde Amerikalı bir kahraman bilim adamını park yerinde öldüren "alçak herifler" olarak sunmaktadır. Yine 1980'lerin *The Ambassador* (1984), *Wanted Dead or Alive* (1987) ve *Ministry of Vengeance* (1989) filmlerinde, Filistinli Müslümanlar bir numaralı düşman olarak görsel efektlerin içine yerleştirilmiş ve karakterler "pislik", "adi herif", "terörist", "hayvan" sıfatlarla temsil edilmiştir. Bunun dışında Hostage Flight (1985), *Terrorist On*

Trial (1988), *Voyage of Terror* (1990) gibi pek çok televizyon filminde Filistinliler "gizli katliamlar yapan bombacı şehitler" (Shaheen, 2000: 26- 28) olarak resmedilmiştir.

Türkiye'de yaşadıklarını Alan Parker'la paylaşan William Hayes'in öyküsüne dayanan Gece Yarısı Ekspresi (*Midnight Express*, 1978) filmi, ötekileştirici bir üslupla Türkiye'yi ve Türkleri kötü bir bakış açısıyla perdeye yansıtmıştır. Filmin senaryosunu okuyan Hayes, bunun kendi yaşadığından çok farklı ve saptırılmış olduğunu görür ama senaristler bu filmin çekilmesine çoktan karar vermişlerdir. Buna benzer belli belirsiz karalama, hor görme ve dışlamalara örnek olarak İtalyancadaki "Anne! Türkler geliyor!" (Mama i Turchi!) deyimi de gösterilebilir. Türk Sinemasında son dönemlerde oryantal temsile, Türk sinemasında oryantalist klişelere yönelik betimlemelere en iyi örnek Ferzan Özpetek'in *Harem Suare* (1999) adlı yapıtıdır. Bu filmde Doğu, egzotik-erotik bir fantezi olarak kurgulanmakta/ötekileştirilmekte (Uluç, Soydan ve Ankarılıgil, 2010: 7- 8) ya da Said'in düşünce sistematiğinden farklı biçimde Doğu için "nesne, kötü, edilgen, bilinçsiz ve farkında olmadan bir olumluluk içeren gizli oryantalizm" söz konusudur (Uluç ve Soydan, 2007: 49).

2.2.3. Sinemada Sömürgecilik Söylemi ve Hollywood

Sömürgeci anlatılarda Batılı kadın Batılı erkeğe tabi olmakta ve Batılı olmayan erkekler ile kadınlar üzerinde baskı uygulamaktadır. Birçok filmde, kolonyal kadınlar Beyaz erkek vizyonunun bir enstrümanı olmakta ve Batılı olmayan kadınlardan ve erkeklerden daha güçlü bir bakışa imtiyazlı olarak sahip olmaktadır. Kolonyal bağlamda imtiyazlı Avrupalı kadınlara verilen bu kısa ömürlü üstünlüğe Şeyh (*The Sheik*, 1921) filmi örnek olarak gösterilebilir. Edith Hull'un romanı üzerine kurulan George Melford filmi, izleyiciye Arap dünyasını bir "Barbarlık ritüeli", Arap erkeklerin kadınları "taşınabilir köleler" olarak kendilerine hizmet etmeleri için seçtikleri evlilik pazarı olarak sunmaktadır. Sömürgeci söylemi ve sinemasal düzenleri yeniden üreten filmlerden Sisteki Goriller (*Gorillas in the Mist*, 1989) ve Hindistan'a Bir Geçit (*A Passage to India*, 1984) filmlerinde "iyi" Afrikalı'nın ya da Hintli adamın, Bir Ulusun Doğuşu (*The Birth of Nation*, 1915) ve Rüzgâr Gibi Geçti (*Gone with the Wind*, 1939) filmlerinde ise yerli hizmetçilerin cinsiyetsizleştirilmesi sahnelenmiştir. Bunlardan farklı olarak Kral ve Ben (*The King and I*, 1956) ve Benim Afrikam (*Out of Africa*,

1985) filmlerinde de olduğu gibi "yerliler"e karşı 'Beyaz kadının' geçici olarak 'Beyaz erkeğin' yerini işgal etmesi söz konusudur (Uluç, 2009: 250- 251).

Birçok Avrupalı ressamın eserlerinde Doğu haremlerinden erotik, gizemli, lezzet- ölüm ilişkisini konu alan, sonsuz şehvet içeren tablolar armağan ederken hiçbirinin haremin içini görmediği öne çıkmaktadır. Bu tablolardan, haremdeki Doğulu kadın, padişahın özel mülkiyeti olmaktan çok Batılı burjuva erkeğin zümresel mülküymüş gibi bir izlenim verilebilir. Edebiyat için de aynı şey söz konusu olup Balzac'ın Arap kadını imgesi üzerine yazdıkları, son derece rencide edicidir. Oryantalistler, bu izdüşümleriyle kendilerinde bastırılmış ve yasak olanı, hayali kadın üzerinde yaşamaktadırlar. Böylelikle Doğu, Binbir Gece Masalları'na çevrilmiştir: Lüks, arzu, tembellik, hayalperestlik, mutlak iktidar, ihtişam ve sefahat (Kontny, 2002: 129- 130).

Sinemada cinsellikle birlikte püriten bir saplantının yansıtıldığı *Harum Scarum* (1965) filminde, Batılı erkek kahramanın arzuları, Nevada çöllerinde kurulu Doğu'yu anımsatan harem benzeri gece kulüplerinde bir çıkış yolu bulur. Film çölde at koşturan ve Doğuya özgü biçimde giydirilmiş Elvis Presley'in görüntüsüyle başlar. Kötü niyetli iki Arap tarafından bir direğe bağlanmış kadını kurtarmak için gelen "kurtarıcı" şu şarkıyı söyler (Shoat ve Stam'dan aktaran Uluç, 2009: 254):

"*Doğuya git genç adam!*

Şeyh gibi hissedeceksin, çok zengin ve yüce, emrinde dans eden kızlarla…

Yavaşça ilerliyorum, planladığım gibi aşk yapacağım.

Doğu'ya git- iç ve ziyafet çek- Doğu'ya git genç adam."

Harem imgeleri, tüm erkeklerin içgüdüsel olarak yaşamayı son derece arzu ettiği bir "yasak dünya", istek ve heyecan uyandıran, cezbeden bir dünya olarak sunulmaktadır. Örneğin, Vincente Minnelli'nin *Kısmet* (1955) filminde, gardiyanın haremin hücrelerinin rahatlıkla gözetleyebildiği dairevi hapishanelere benzer yapısı, harem ağasının kadınların farkına varmadan onları gözetleme imkânı verir. Erişilemez mahrem bir alanın içine röntgenci bir girişe izin verişiyle harem, erkeğe özgü sınırsız bir cinsel güç ütopyasını yansıtır. Bu fanteziler modern erotik literatürde, Bat imgeleminin ötesinde cinsel pratiklerin ve ırklar arası şiddetin vurgulandığı- Türk Lokumları, Azgın Türk- imgelemlerine dönüştürülmüştür. Popüler kültür içerisinde resmedilen harem motifleri oryantalist imgelemlerin uzun tarihi üzerinedir. Harem,

BinBir Gece Masalları'nın Avrupa'da tercüme edilmesiyle yerleşen paradigmalar yoluyla tasvir edilmiş, Doğu'nun tutkulu bir şiddetle yansıtılmasından hoşlanan Avrupa'yı memnun etmek için hikâyeler çoğu kez özen gösterilmeden oldukça gevşek bir tutumla çevrilmiştir (Uluç, 2009: 255).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.MEDYA, SİNEMA VE 11 EYLÜL OLAYLARI EKSENİNDE ORYANTALİZM, TERÖRİZM VE ÖTEKİ

11 Eylül 2001 tarihiyle beraber dünyada yeni bir döneme girildiği ve "Yeni Dünya Düzeni" *(New World Order)* kavramının metaforik bir önem kazandığı görülmektedir. Yeni dünya düzeni kavramı kendi zihinsel temelleri üzerine oturan, her dönemi belirlemek için kullanılan bir kavram olarak ele alındığında 11 Eylül Olayları sonrasını da bu kavramla (Kahraman, 2006: 1) nitelendirmek mümkündür. 11 Eylül ile yeni bir dönemin başlamasında İkiz Kulelere ve Pentagon'a yapılan saldırıların büyük bir etkisi olmuştur. Bu olayların dünya genelinde de büyük yankılar uyandırdığı ve tepkilerin Kuzey Afrika'dan Güneydoğu Asya'ya kadar uzandığı belirtilmiştir. Birçok yönetici, lider ve başyazar tarafından olayları protesto için 'vahşice, zalimce, alçakça ve cinnet' gibi sıfatlar kullanılmıştır" (Pintak, 2006: 77). Saldırıların yaşandığı ülkenin (ABD'nin) Başkanı George W. Bush da, 11 Eylül olaylarının yaşandığı günün akşamında ulusa sesleniş konuşmasında "Amerika'nın hedef alınmasındaki amacın, daha aydınlık bir gelecek ve daha çok özgürlük söyleminin bazı saldırganlar tarafından istenmediğinin işareti" olduğundan söz etmiştir. Bu olaylara yansıyan olumsuz çağrışımlar içeren açıklamalardan günümüze doğru gelindiğinde teröristlerin ya da saldırganların "korkak, kötü ve özgürlükten nefret eden" (2006: 104) kişiler olarak karakterize edildiği de belirtilmiştir. Buna benzer açıklamalarda eylemler ve söylemler arasındaki gücün gösterimine vurgu yapılmış ve neticede "Özgürlük ya da Savaş" algılayışının sorgulanmasına zemin hazırlanmıştır. 11 Eylül sonrasına bakıldığında söylemlerin gerçeklikle ne derece örtüştüğü ve gerçekliğin hangi durumlara göre tanımlandığı da tartışılmaya açık bir konu haline gelebilmiştir.

İkiz kulelere ile Pentagon'a yapılan saldırılar 11 Eylül Olayları sonrasında "strateji üretimi ile milli güvenlik sineması üretimi arasındaki ilişkileri" yeniden güz yüzüne çıkarmıştır. Amerikan topraklarının kutsal özelliğinin ve Amerikan efsanesinin 11 Eylül olayları sonucunda olumsuz yönde etkilendiği (Valantin, 2006: 139- 142) kaydedilmiştir. Dışarıdan gelen bu büyük tehlikenin ABD'nin kendi değerlerine ve Amerikan stratejik kültürüne bir saldırı niteliği taşıdığı, diğer taraftan ikiz kulelerin ve Pentagon'un saldırılar sonucu yıkıma uğratılması "basitleştirici bütün beyanlara

rağmen" karmaşık bir olay yorumlanmıştır (Valantin, 2006: 139- 142). Amerikan strateji uzmanlarının 2000'li yıllara doğru kullanmaya başladığı "gücün fay hatları içine sızan" tabiri, Amerikan düşmanlarına karşı sürdürülen asimetrik savaşın pratiğe dönüştürülmesini anlatmaktadır.

3.1.Öteki Olgusu ve 11 Eylül Olayları

11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi ve Pentagon'a yapılan saldırıların ABD'nin benliğini ve istikrarını radikal bir şekilde bozduğunu söyleyen Nayak'a göre bu saldırılar "devlet kimliğinin cinsiyet ve ırk şiddeti üzerinde bir hak iddiasını gerekli kılmıştır" (2006: 42). Bu iddia "Hiper erkeksi devlet kimliği, etik bir dini kod olan İslamcı Fundamentalizm politikalarının kendi/öteki arasındaki farklılıkları gerektiren kalıcı ve güçlü bir kodlama ve yorumlama temeline" dayanmaktadır. 11 Eylül'ün post-travmatik yapısıyla paralel olarak ABD katılımlı oryantalist bir yansıtmayı gerektirdiği için ve kurumsallaştırılmış cinsiyet rollerinin, şiddetin ırksallaşmasının ve insanlıktan uzak öteki'nin cinsiyetine dayalı metalaştırılmanın da (Nayak, 2006: 42) bu paralelde ilerlediğinden söz edilmektedir. Nayak'a göre 11 Eylül 2001 tarihi, ABD devlet projesinin "kurtarılması" için birbirine geçen din kimliği ve ideolojik anlaşmazlığın da katkısıyla ülkedeki ve ülke dışındaki Doğu'ya karşı olumsuz bir tavrın sergilenmesini doğurmuş, Amerikan ruhunda "Doğu'ya karşı bir korku ya da nefret" oluşmuştur.

1993 yılında Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırı 11 Eylül 2001'den (9/11) önceki saldırıların bir önizlemesi niteliğindeydi. 1994'te ise Oklahoma City'deki Federal Binaya yapılan saldırı pek çok insan ölümüyle sonuçlanmış ve saldırının ilk bağlantısında Arap teröristler üzerine yoğunlaşılmıştı. Kısa bir süre sonra bu eylemin Amerikalı eski bir yedek asker Timothy McVeigh ve Terry Nichols tarafından düzenlendiği ortaya çıkmıştı. Bu eylem, 11 Eylül 2001 olaylarına kadar Amerikan tarihinin en büyük saldırısıydı. Benzer eylemlerin 1998 yılında Afrika'daki ABD elçiliklerine yapıldığı görülürken bu olaylar esnasında Amerika'nın Yemen açıklarında (Aden Körfezi'nde) bir destroyer barındırması küresel terörizmin tehlikelerini sahnelemekteydi (Kellner, 2010: 99). 11 Eylül 2001 olaylarının ABD tarihinin hedeflerine en ölümcül etkiyi yaptığına değinen Keller ise bu olayların 1812 savaşından bu yana ABD tarihindeki ilk yabancı saldırısı olduğunu ve dünyanın büyük bir kısmı tarafından ABD'nin maruz kaldığı ölümcül şiddeti gün yüzüne çıkardığını notlarına

kaydetmiştir. Bu tarihe kadar Filistinliler ve Orta Doğu'dan gelen diğer gruplar gibi, eski Sovyetler Birliği'nden gelen ayrılıkçı gruplar da Amerika'nın kendi hedeflerini ilerletmek için terörizm gösterisine katkı sağlamaktaydı. Terörizm gösterilerinin İsrail gibi devletler ve Bush-Cheney yönetimi tarafından Afganistan ve Irak'taki saldırılarda ve dünyanın diğer bölgelerinde de kullanıldığı açık bir biçimde görülmekteydi. Tüm bu ideolojilerin/küresel stratejilerin perde arkasında, küresel medyada terörün veya terörizmin gösterimini tüm dünyanın dikkatine sunmak ve bu konuda dünyanın ilgisini kazanmak, grupların sorunlarını dramatize etmek ve en önemlisi de belirli siyasal hedeflere (Kellner, 2010: 99) ulaşmaktı.

11 Eylül olaylarına kadar edebiyat ve sinemada sembollerin, gerçeğin algılanması ile tehdidin algılanması arasındaki farklılaşmayı beslediği, 11 Eylül saldırılarının ise bu farklılaşmada "bir kırılma meydana getirerek hayale bir süre ara verildiğini ve kurgu dışındaki acı gerçeğin tüm gerçekliğiyle kanıtlandığını" göz önüne getirmiştir. Valantin'e göre, 11 Eylül saldırılarının medyadaki yansımaları gibi beyaz perdeye yansıtılan *Pearl Harbor* filmi de "kan görüntülerini ekrandan uzak tutmaktaydı". 2002 yılında Bali'deki saldırılar ise aynı medya tarafından farklı yansıtılmış, bu kez olayın kanlı boyutu ve halkın korkusu üzerinde durulmuştur. Valantin sözünün devamında "saldırının ABD topraklarında meydana gelmediğini çünkü kurbanların Endonezyalı ve Avustralyalı olduğu, Amerikalı olmadığına" yer vermektedir. Bunun zıddına 11 Eylül, ABD topraklarında yaşanmış ama görüntülerinin içinde kan yoktur ya da kanı akan, zarar gören ABD milletiyse o zaman da ortada ne yaralı ne de ölü vardır" (Valantin, 2006: 140- 142).

Hem iktidar ve söylem düzeyinde, hem de polemiğe yakın diliyle farklı bir pencere açan Oryantalizm'in (Takış, 2005: 9) ve öteki olgusunun/öteki'ni resimleme işleminin 11 Eylül 2001 olayları sonrasında farklı bir şekle büründüğü ve bu tarihi olayların siyasi ve düşünsel otorite merkezlerinin itidal sınırlarını zorladığı kabul görülmektedir. Oryantalist düşünce, "Batı us'unun kendisine bir 'öteki' olarak 'Doğu'yu konumlandırışını ve bilincinde şekillendirmek istediği Doğu tasarısı ile ortaya çıkmakta ve kendisini söylemde de göstermektedir. Keyman'a göre böyle bir tanımlama ve söylem Foucault'nun dilinde "modernist rejime", Derrida'nın dilinde "Batılı logomerkezciliğine", ya da Gramsci'nin dilinde "hegemonyanın özüne" (1999: 77) karşılık gelmektedir.

Said, ötekilere yönelik tavrın 11 Eylül olayları sonrasında sertleşmesini "kaba gücün Irak'taki hâkimiyetine" benzetmekte ve ona göre birçok yerin yağmalanması, tahrip edilmesiyle sonuçlanması bu benzetmeyle ilgilidir. Tüm bunların özgürlük adına söylenemeyeceğine değinen Said, "oralardaki insanların 'bizim' gibi olmadıklarını ve 'bizim' değerlerimizi takdir edemediklerine dair itinayla örgütlenmiş bir hissiyatın olmaması halinde böyle bir savaşın da olmayacağını" (Said, 2008: 75- 81) dile getirmiştir.

3.1.1. Terörle Savaş ve Öteki

Orta Doğu'da politik mücadeleler konusunda pek çok yakın tarihli politik çalışmanın sosyal, ekonomik ya da bireysel faktörler yerine dini kültüre atıfta bulunarak Oryantalist bir referans çerçevesini benimsediği görülür. 11 Eylül'den sonra ABD Başkanı G.W. Bush'un "Terörle Savaş" *(War on Terror)* söylemini Haçlı Seferi olarak tanımlaması, bütün Batı toplumunu yeni bir Haçlı Seferine davet etmesi ve Berlusconi'nin 26 Eylül 2001'de İslam'ın ilerlemeye engel olduğunu ima etmesi, bu tartışmalı dünya görüşünü veya Oryantalist referansları kuvvetlendirmektedir. 11 Eylül ile birlikte söylemi giderek artan "Terörle Savaş" ifadesine yeni bir söylemin daha eklendiği söylenir: Yeni Barbarlık Tezi. Bu tezin nasıl üretildiği sorusuna Zygmunt Bauman şu yanıtı verir (aktaran Uluç, 2009: 375- 376): Modern toplumlarda ırkçı imgelemlerin profesyonel örgütlenme, liderlik ve uzmanlık gerektirmektedir. İddiaların bilime dayandırılması için ihtiyaçların devlet aygıtı tarafından temin edilmesi gerekir, böylelikle bilimsel geçerliliğe sahip görüşler ve dilsel retorikler geniş dinleyicilere ulaşıltırılır.

Aguayo'ya göre, görsel alan çalışmaları, disiplinler ve kuruluşlar hariç tüm ırksal topluluklar arasında eşit bir ayrımcılığın olmaması bazı toplulukların kendi ülkelerinde aktif katılımdan hariç tutulmalarına ve haksız şiddete maruz bırakılmalarına yol açmaktadır. Olumsuz bir stereotip nitelemesi bir topluluktaki üyeleri tedirgin edebilir ancak verilen güç ilişkilerinin dengesiz dağıtımı ve bazı toplulukların kaynaklara sahip olması, kaynaklara sahip olmayanları/dışlananları toplumsal güce karşı koymaya götürebilmektedir. Bununla birlikte bugünkü Terörle Savaş iklimi, Müslüman toplumların temsillerinin değişmez önyargılı bir sosyal politikaya tabi tutulduğunu göstermekte ve onları tehlikenin içindeki sanıklar haline getirmektedir (2009: 45- 46).

Bu bağlamda denilebilir ki, "ötekilerin görsel katılımı ya da ötekiliğin sunumu çeşitli şekillerde var olan bir konudur. Bu sembolik katılım, hegemonik bir kurum olan çağdaş medyanın nasıl anlaşılması gerektiği konusunda da gereklidir çünkü medya, güç ilişkilerine bağlı rejimlerde bilginin yayılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Stuart Hall, ötekilik etrafındaki ırkçılık düşüncesini tartışmaya açar ve bu düşüncenin aşılamaz bir simgeyi niteliğinde bir sınır inşası olduğunu ya da ırk açısından kategoriler oluşturduğunu açıklamaktadır (Aktaran Aguayo, 2009: 46). Hall'e göre, bu kategoriler "ötekilik ve aidiyetsizlik" gibi ikili ve değişmez bir yapı olarak dile yerleşirken, Foucault da kurumlar ve güç ilişkilerindeki yatırımların politik alanları da doğrudan içine alıp oraya yerleştiğinden bahsetmektedir.

11 Eylül sonrası "Terörle Savaş" sembolünün üç farklı insan tipini açığa çıkardığı, Sherene Razack'ın *"Casting Out: The Eviction of Muslims from Western Law and Politics"* (2008) adlı kitabında geçmektedir. Bunlar; "tehlikeli" müslüman erkek, "tehlikeye atılan" müslüman kadın ve "uygar" Avrupalılar'dır. Razack, Hanna Arendt'in "ırk düşüncesi" tanımlamasından hareketle, dünyaları soy düşünce yapısına göre "layık olanlar" ve "layık olmayanlar" şeklinde ikiye ayırmaktadır (Razack'tan aktaran Aguayo, 45). Dünyaların bu şekilde tanımlanması bizi, "modern ve modern öncesi" dönemdeki ırkların farklılığı çağrışımına götürür ki (2009: 45) "İmparatorlukların meydana getirdiği ve alttan alta desteklediği ırk düşüncesi ve ayrımcılık mantığı da" bu manadadır. Her bir bölüm ve ayırma işlemi, kamplaşmanın da bir yansıması olup "Müslümanların ulusal toplumdan tahliye edilmesi buna örnek olarak verilebilir. Nihayetinde bu durum, bir yerde kanunların askıya alınmasına yol açar ve ulusun muhtemel tehlikeleri olan müslümanların tümü sosyal yapıdan dışlanır hale gelir".

Razack, Giorgio Agamben'in "kamp fikrinin" (yer/devlet ayrımı) Batı'da siyasal toplumun dışında yer alan müslümanların yerini saptamada önemli olduğunu vurgular. Bu fikir özellikle 11 Eylül sonrasında Batılı araştırma alanında değişik şekillerde yayılmaya başlamıştır. Razack'ın analizinde, ABD askerleri tarafından Ebu Garip'te Iraklı esirlere yapılan kötü muamele "kamp örneklerinden" yola çıkılarak sınıflandırılır. Bu hapishanelerde hukuk uygulanmadığından Müslüman mahkûmların gördüğü şiddet olayları ve işkence de normalleştirilir. "Tehlikeye düşürülen" müslüman kadın tartışmasının terörle savaşta iş ortağı olan Batılı feministler tarafından Müslüman

topluluklar üzerine uygulanan ve meşru kılınan ‘modası geçmiş hukuk ve barbar’ kavramlarını hikâyelerinde bir uçtan bir uca, Müslüman kadını “kurtarma” adına öne çıkardıkları (Aguayo, 2009: 45- 46) önemli bir konuya temas etmektedir.

ABD’nin ekonomik ve askeri gücü tarafından şekillenen terörizm ve terörle savaşın bazı sınırları zamanla gözükmekte, terörizm ve küresel militarizm diyalektiğinde bu fenomenler “Yeni Dünya Düzeni” *(The New World)* içerisinde zamanla şekillenmektedir. ABD’nin bu antagonizmadaki hâkimiyeti çeşitli biçimlerde sürmekte fakat bölgesel politik şiddet genelde en büyük savaş makinesiyle neo-liberal bir düzenlemeye sürüklendi. Bununla beraber din uğruna terörizm savaşının bir sonucu da, bu diyalektiğin 11 Eylül sonrasında kendisini fazlasıyla gösterdiği ve güçlendiğidir. Bush hükümeti süresince Neo Con’lar, böyle bir ortamda dış politikada saldırgan bir tutum izlemişlerdir. Arap/Müslüman dünyasında Amerikan karşıtı bir düşünce yayılmış, büyüyen ABD militarizmine karşı ters yönde bir bakış gelişmiştir. Bu gerçeklik karşısında medya kültüründe, küresel terörizmin “deli adam” tezi onandı ve “kötülük işleyen adamlar saplantısı” fikri yaygınlaştı. Genel politika ve medya söylemi, “Medeniyet” (Batılı, demokratik, modern) ve “Barbarlık” (Cihat, Müslüman, İlkellik) arasındaki destansı savaşı vurgularken, ikiyüzlü gösterişli hikâyeler kendi kendine hizmetin bir yansımasıydı. Çoğunlukla bölgesel/ yerel saldırılar, şiddet içeren askeri operasyonlar, ileri teknoloji roket saldırıları ve bombardıman hücumları hükümetlerin kanunlarıyla çeliştiğini gösterirken, kültürel tekelleşme/ ulusal ötekilerin işleyiş tarzı da politik şiddetin iskeletini oluşturmaktaydı. 11 Eylül sonrası bir anda meydana gelen olaylar, Amerikan politik kültüründe kısmen de olsa kurumsal medyanın boğucu etkisi nedeniyle “çok dar görüşlü ve kaba gelişmelerin” yaşanmasına neden oldu (Boggs ve Pollard, 2006: 336).

3.1.2. Terörizm, Oryantalizm ve 11 Eylül

2000’li yıllarda özellikle de 11 Eylül (9/11) sonrası ortaya çıkan eğilimler ile Oryantalizm düşüncesi ise Batı merkezli bir modernite algısı olmaktan çıkıp Avrupalı olmayanların kendi varlık alanlarını tarif eden ve onları kaçınılmaz olarak medeniyetin karşı cephesinde konumlandırıp “Yeni Barbarlık” olarak tanımlayan bir algıya dönüşmüştür. Aynı yolla “Yeni Oryantalizm” kavramı da güç politikalarına hizmet ederken “Yeni Barbarlık” tezi de uygarlık ve barbarlık arasındaki çatışmaya ilişkin

imgeler üretme gerekliliğinin farkında olanların politik çıkarlarına hizmet etme işlevini üstlenmektedir. Oryantalizmin sunduğu yeni politik düzlemde "yeni barbarlar" medeniyetin dışında yaşadıklarından, çağdaş yasalar artık onlar için geçerli olmayacaktır. Seçimleri 'onlar' kazansalar bile yine de 'bizden' olamayacaklardır. Yeni Oryantalizm'de, onlar'ın kullandığı şiddet "terörizm", biz'im kullandığımız şiddet ise "savunma" olarak adlandırılmakta, o halde 'biz' silah edinmeliyiz, 'onlar' ise silahsızlandırılmalı (Uluç, 2009: 378- 379) anlayışının hâkim kılınmaya çalışıldığı düşündürücü olmaktadır.

11 Eylül olayları'nda ikiz kuleler Batı Medeniyetini temsil ederken, kuleleri tahrip eden terörizm genelde Doğu'nun özelde ise İslam'ın temsilciliğini üstlendi ve Oryantalizmin bilinen dilindeki önemli bir farklılaşma da iyice belirginlik kazandı. Bu olaylar yeni tanımlamaları, kurguları da berbaerinde getirmiş, "İslam terörle, Müslüman ise teröristle özdeşleştirimiştir (Uluç, 2009: 379). Oryantalizm ise bu yeni biçimiyle Doğu'yu sadece bir takım "yokluklarla", yani Batı'nın aynasında "negatif bir imge" olarak tanımlamakla yetinmeyerek "tehditkarlık, teröristlik ve düşmanlık" gibi kategorileri de analiz araçları arasına katmıştır. Tarihi, Batı'nın zaferi olarak gören ve gösteren, bu yolla da Batı'ya özgüven aşılayan klasik Oryantalizmin aynasındaki negatif Doğu imgesinin yerini, her bakışında tehlike ve tehditleri hatırlatan, bir tür özgüven değil 'histeri' aşılayan 'Neo-Oryantalizm'in yarattığı yeni bir Doğu imgesinin aldığı kaydedilmektedir.

Politikanın veya politik örgütlenmenin adı ister "Yeni Oryantalizm" ister "Neo-Oryantalizm" olsun, Amerikan üniversitelerindeki kültürel eğilimler içinde de negatif İslam/Doğu imgesinin yankılarını görmek mümkündür. Yeni Oryantalizm'in temel prensiplerine yansıyan bu eğilimler, Lawrence E. Harrison ve Samuel P. Huntington'un derlediği "*Culture Matters: How Values Shape Human Proggress"* antoloji çalışmasında geçmektedir (aktaran Uluç, 2009: 382). "Kültürel Sorunlar" başlıklı bu eserde temel olarak 5 konuya odaklanılmaktadır (McCoy, 2010: 1- 2):

- ✓ İlerleme ile değerler arasındaki ilişki,
- ✓ Değerlerin evrenselliği ve Batılı kültür emperyalizmi,
- ✓ Coğrafya ve kültür,
- ✓ Kültür ve kurumlar arasındaki ilişki,
- ✓ Kültürel değişiklik.

Yukarıda sözü edilen kitaptaki makalelerin bir kısmının üçüncü dünyadaki şiddet yerine, kültürel geri kalmışlığa işaret etmesi Yeni Oryantalizm'in temel ideolojik önermelerine, şiddetin yerel kültürün derinlerinde kök saldığına ve politik, ekonomik şartların/yapıların konu dışı olduğuna dair "Yeni Barbarlık Öğretileri" ile uyum göstermektedir. Stephen Holmes bu öğretileri şu şekilde açıklar (aktaran Uluç, 2009: 388- 389): Huntington'un altını çizmiş olduğu önermelerin birçoğu ötekinden korkma, kapıdaki barbarlardan korkma, Avrupalı olmayan güruhun Batı'yı tehdidinden korkma" hallerinin işaretidir. Huntington ayrıca, 19.yüzyıl korkuları olan "Sarı, Siyah ve Kahverengi tehlikeleri" yeniden bir şişeye koyuyor, yeni tehlikelerin adını "İslam, Çin ve Afrika Uygarlıkları" olarak dönüştürüyordu.

Oryantalist ve yeni oryantalist kaynakların eleştirel okuması, dünyanın hızla büyüyen dinini ve bununla ilişkilendirilen medeniyeti herhangi bir gelişmeden mahrum eden anti-modern indirgemecilik ve özcülük ile tanımlarken, emperyalizm ve kolonyalizmin etkilerinin neden görmezden gelindiği sorulmaktadır. Uluç'a göre (2009: 389) Huntington'un çok tartışılan teorisinin tam tersine medeniyetlerin temel değerler ekseninde geçerli olabilecek kesin farklılıklara dayanan sınırlarla birbirinden ayırt edilemesi mümkün görünmemektedir. Bu anlamda "İyi Biz" ile "Kötü Onlar" arasına çekilmiş "yapay sınırların" genellemelerden öteye gidemeyeceği belirginleşir. Yapılması gereken ise oluşturulmaya çalışılan sığ kutuplaşmanın tekrar düşünülmesi ve "Biz'e" ve "Onlar'a" ait olduğunu düşündüğümüz hayatların birbirleriyle bağlantısını yani her birinin "öteki"nin bir parçası olduğunun kavranılmasıdır. Fransız düşünür Garaudy, "Medeniyetler çatışması yerine medeniyetler diyaloğu söylemiyle" bu konudaki tespitine değinir ve şunu ekler (Aktaran Uluç, 2009: 389- 390). "Batı kültürünün yeryüzündeki tüm kültürlerin kaynağı olduğu iddiasından vazgeçilmezse, bu kısır perspektiften kendimizi kurtaramayacağımız açıklık kazanır. Bu sebeple önce öteki'ni dinlemeli, ardından da onu kendi dünya görüşümüze göre değil de onun dünya görüşleriyle anlayıp değerlendirmeliyiz, insan olarak varlığımızın hikmetine belki de böyle bir anlama çabasıyla ulaşabileceğiz."

3.2. Medyada İslam ve Müslümanlar

Mark of Toledo, Robert of Keton, San Pedro Pascual gibi oryantalistlerin görüşleri çağdaş İslam eleştirileri ile karşılaştırıldığında üretilen ana konuların "Seks,

Şiddet, Müslümanların Tilkiliği ve İslam'ın Akıl Dışılığı" gibi stereotipik bir mantalite (Uluç, 2009: 298- 299) etrafında döndüğü anlaşılmaktadır. Bu mantalite, Said'in diliyle yalnızca "öteki'nin nasıl resmedildiğini ve nasıl anlaşılmaya çalışıldığını değil, aynı zamanda öteki'nin nasıl kontrol edildiğini hatta üretildiğini de" (Uluç, 2009: 326) içeren bir yapı arz etmektedir. Eski Oryantal görüşler "barbar, medeniyetsiz, kadınsı doğulular" bağlamında dönerken Yeni Oryantalist görüşler de "terörist, düşman, bombacı, tehlike dolu insanlar" resmedilmektedir (Doğulular/Araplar). Bu resimleme işlemiyle ilgili Uluç (2009: 326), modern Amerikan popüler imgelerinin de eşlik ettiğini ve ötekilerin salt bir söylem nesnesi olup özne olarak kendi adlarına konuşmalarına imkân görünmediğini kaydetmektedir.

Kendi adlarına konuşamayan Müslümanların, medyadaki haber analizlerinin olumlu olmadığı Van Dijk (1991, 1993), Gadi Wolfsfeld (1997), Edward Said (1991) gibi çeşitli düşünürler tarafından kaleme alınmıştır. 2004 yılında hazırlanan bir raporda Amerikan askerlerinin Ebu Garib'deki mahkûmlara kötü muamelede bulundukları ortaya çıkarılmış, medyanın bu tür konuları gündeme taşırken seçme habercilik anlayışıyla Amerikan taraftarlığına odaklandığı kaydedilmiştir. Mahkûmların işkence fotoğraflarının medyada gösterilmesi ve hapishanedeki uygulamaların hem Amerikan askerlerinin başarısızlığına işaret ettiği, hem de eylemlerin doğrudan "sömürgeci şiddetin fark edilmesini" sağladığı görülmüştür. Böylece "günah/hata", "kötü muamele", "suistimal iddiası" ya da "taciz" gibi kelimeler dilbilimsel eksikliklerin giderilmesiyle yerini "işkence" kavramıyla değiştirmiştir. Amerikalı liderler ve askeri yetkililer ise şiddet içeren görüntüler hakkında "işkence iddialarının nadirliği" gibi bir yorumla karşılık vermişlerdir (Aguayo, 2009: 44- 45).

Haber medyası tarafından kullanılan taktikler arasında başka bir taktik daha bulunmaktadır. Tekniklerin/taktiklerin toplamının bir parçası olarak işkence teknikleri, "Terörle Savaş" *(War on Terror)* ya da "Küresel Terörle Savaş/ Terörizmle Savaş" *(Global War on Terror, The War on Terrorism)* ve devletin güvenliği önemli olan bilgiyi açığa çıkarmak için mahkûmlar üzerinde kullanılmıştır. Bu açıdan öteki ülkeleri işgal ve fetih yerine kelimenin normal dağarcığı daha az tehdit edici bir anlam içeren "işkence eksikliği" kelimesiyle yer değiştirmiştir. *"Euro-American"* güvenliği ve Amerikan kimliği üzerinden "müslüman kadınların kurtuluşu" retoriğinin, müslüman erkek imajından yola çıkarak öteki'nin, tehlikeli intihar bombacıları oldukları ve

burkaların altına gizlenerek kadınlara eziyet eden kişiler olarak yansıtıldıklarına karşılık geldiği açıklanmıştır. Burada çok önemli bir nokta ise "müslüman kadının kurtuluşu retoriğinin terörle savaş ile olan ilgisinin" (Aguayo, 2009: 45) nasıl bir biçimde göz önüne konulduğu olmasıdır.

Müslümanların İngiliz gazetelerindeki temsilinin eleştirel söylem analizine uygulanan çalışmada "temsillerin toplumsal olarak kurulup belirlendiğini" söyleyen Fairclough'tan hareketle, "tüm iletişimsel eylemlerde var olan 'yapı' ile 'olayın' mantıksal ilişkisine" odaklanılmaktadır (Richardson'dan aktaran Uluç, 2009: 333- 335). Bu iletişimsel eylem üç elementi "sosyal pratik, mantıksal pratik ve metin" olarak tanımlanmaktadır. Richardson'ın çalışmasında atıfta bulunduğu Fairclough'a göre dilin kullanımı, kendi içindeki dönüşümleri sistematik olarak belirleyen sosyal ilişkiler ve süreçler içinde üst üste dizilir. Söylem kavramında içsel olan bu dizilimin bir görünümü olarak dil, ideolojinin maddi biçimidir ve dil ideoloji tarafından kuşatılır. Söylem ve yapı/olayın arasındaki ilişki özseldir olup söylem, yapı tarafından biçimlendirilirken aynı zamanda onun biçimlenmesine ve yeniden biçimlenmesine, yeniden üretilmesine ve dönüştürülmesine katkıda (Uluç, 2009: 333- 335) bulunmaktadır.

11 Eylül sonrasında hem "Batılı" hem de Ortadoğulu medyada, tek kutuplu bir dünya görüşü yaygınlaşmaya başlaması, "biz" *(us)* ve "onlar" *(others)* dikotomisinin basit bir biçimde "kendi" *(self)* ve onun düşmanı "öteki" *(other)* arasındaki düşünceyi de pekiştirmiştir. Bu bağlamda Batılı medyada Müslümanların nasıl ötekileştirildiği yönünde son yıllarda yapılan incelemeler ve akademik araştırmalarda olumsuz bulguların ortaya çıkarılmıştır. Sisler (2006: 86) bu bulguları şu şekilde sıralamıştır:

A. Egemen söylemler, İslamın pek çok takipçilerini karşı konulamaz bir biçimde bir tehdit olarak algıladığı (Hafez 2000; Karim 2003, Poole 2002, Richardson 2004),
B. İslamın büyük bir olasılıkla terörizm ile bağlantısının olduğu (Karim 2006; Miller 2006; Manning 2006),
C. 'Sıradan Müslümanların" sunumunun bunun dışında tutulduğu (Richardson 2006),
D. Çatışmalı bir yapının egemen olduğu (Karim 2006; Manning 2006).

Terörizmin medyanın manzarasını büyülediğini ve terör eylemlerinin genellikle Arap ve Müslümanlara atfedildiğini açıklayan Wilkins ve Downing'e göre (2002: 419) oryantalist söylem, kötü Arapların/Müslümanların inşasını meşru kılan bir düşünceyi nitelemektedir. Amerika'daki eğlence programlarında (Ghareeb, 1983; Kamalipour,

1995; Shaheen, 1984, 1997, 2000) ve Amerikan haber medyasında (Kamalipour, 1995; Suleiman, 1988; Wolfsfeld, 1997) ve diğer alanlarda (Adnan 1989; Karim 2000; Mowlana 1995) Arapların ve müslümanların söylemini sınırlayan, ABD medyasında İslam'ın olumsuz tasvirini sunan pek çok kapsamlı analiz (Aktaran Wilkins ve Downing, 2002: 419- 421) bulunmaktadır.

3.2.1. Medya, Fundamentalizm ve 11 Eylül

11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi ve Pentagon'a yapılan saldırıların ABD'nin benliğini ve istikrarını radikal bir şekilde bozduğu, devlet kimliğinin cinsiyet ve ırk şiddeti üzerinde bir hak iddiasını gerekli kıldığı (Nayak, 2006: 42) belirtilmiştir. "Hiper erkeksi" devlet kimliği ve etik dini bir kod olan "İslamcı fundamentalizm" politikalar ise bu iddiayı güçlendirmiş, "Kendi *(self)* ile Öteki *(other)*" arasındaki farklılıkların kalıcı ve güçlü bir kodlama ve yorumlama temeline dayandığı dile getirilmiştir. 11 Eylül'ün post-travmatik yapısının ABD katılımlı oryantalist bir yansıtmayı gerektirdiğini kaydeden Nayak bu yansıtmanın "çocuksu ve kurumsallaştırılmış cinsiyet rollerine, şiddetin ırksallaşmasına ve insanlıktan uzak ötekinin cinsiyetine dayalı metalaştırılmasına" (2006: 42) dayandığını ileri sürmektedir. Bu katılımı sağlamak ve devlet projesini "kurtarmak" için birbirine geçen din kimliği ve ideolojik anlaşmazlıklar, ABD'deki ve ülke dışındaki Doğu'ya karşı olumsuz bir tavrın sergilenmesini doğurmuş, Amerikan ruhunda Doğu'ya karşı bir korku ya da nefrete" neden olmuştur.

Oryantalizmin 19. yüzyılda kalmış bir yaklaşım gibi düşünülmesi, onun ürettiği bilgilerin sıradan/günlük hale geldiğinin anlaşılmasına yol açmakta ve Oryantalizm kaynaklarının olduğunun unutulması, bu söylemin bugün bile hiç sorgulanmaksızın kabul edilir olmasına kadar uzamaktadır. Örneğin Orta Doğu'daki herhangi bir gelişme Oryantalizmin sunduğu kurguları gündeme getirmekte ya da 11 Eylül 2001 olayları ve Fundamentalizm paralelinde sunulan "bir dizi hazır, el altında bulunan imge, kanı ve kurgu ile anlamlı kılınmakta ya da anlaşılır hale gelmektedir. *The Guardian* ve *Economist* gibi tanınmış ve saygın Batılı yayın organlarının İstanbul'daki Gaziosmanpaşa olaylarını fanatik İslamcı bir grubun laiklere saldırısı olarak yorumlaması bu anlayışa" ışık tutmaktadır. Söz konusu yayın organlarının, dolayısıyla da Batı kamuoyunun, Türkiye'de olan herhangi bir olayı anlayabilmesi ancak

stereotipik kategoriler sayesinde (Keyman, Mutman ve Yeğenoğlu, 1999: 9) mümkün görünmektedir.

Tarihi bir söylem olarak Oryantalizm'in medyada, dış politikada ve diğer kurumlarda Müslümanlara ve Araplara negatif/ dar bir rol yükleyen Batılı bir bakış açısı ile bakmakla (Uluç, 2009: 332- 334) eşdeğer görülmektedir. Batılı medyanın kudreti, saldırganlığı ve İslam'a karşı tutumundan dolayı Müslümanlar, kendilerini temsil etme ve ifade etme yeteneğini kaybetmiş gözükmektedir. Dünya, Müslüman gerçekliğini televizyondaki imajlarla, gazetelerdeki sayısız düşmanca sözle, malum nüktelerdeki mizahın ima ettiğiyle bir tutmaktadır. Uluç'a göre, Müslümanların medyada bir sesi ve platformu olmadığından itiraz ya da şikâyet olanakları da yoktur. Müslümanların kültürel kimliklerini dışavurumları fanatiklik; Müslümanların meşru haklarını talep etmeleri ise "Fundamentalizm" olarak (2009: 332- 334) kabul görmektedir.

11 Eylül ile "Araplar/Müslümanlar" için sıkça başvurulan Fundamentalizm *(Fundamentalism)* kavramının çağdaş Batı kültüründe, filmlerden habere ve sosyal teoriye kadar genellikle "İslami Köktendincilik" ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır. 11 Eylül, Irak savaşı ve Filistin'deki çatışmaların tümü ise İslami Fundamentalizmin terörizmle bağlantısına katkı sağlamış ve Fundamentalizm, önemli bir Batı karşıtı düşmanlığı olarak tanımlanmıştır. İslami Fundamentalizm kavramı, Doğu/Batı zıtlığına dayalı birçok mit bağlamında da algılanmış, bunların en çok bilineni arasında Samuel Huntington'un (1996) "İslami Fundamentalizm" kavramını yeniden hatırlatması yer almıştır. Bu hatırlatma, Batı kültürleri ve Doğu kültürleri arasında bir çatışmaya işaret etmekte ve bu kavramın İslam, Hizbullah, El-Kaide ve genel olarak da Ortadoğu ile iç içe geçirildiği anlaşılmkatadır. Bu tutum İslam, Köktendincilik ve Orta Doğu ile ilgili sürdürülmekte olan mitlere önemli eleştirilere yol açmış, Fred Halliday'in (1995) Batı'ya karşı yekpare bir güç olarak İslam'ı yerleştirerek karşıt görüş ileri sürmesi bu eleştirilerin en önemlilerinden biri olmuştur. Halliday, homojen bir varlık olarak Batı'nın kendi inşasını eleştirmekte ve Batı'yı İslam'a muhalif mutlak bir tehdit olarak algılamaktadır. Halliday (aktaran Khatib, 2006: 165- 166), Müslüman ve Arap stereotiplerle ilgili çelişkileri de tartışmışa açmış, Müslüman/Arap ötekilerin her defasında "şehvetli, hazcı, militan ve pasif" olarak nitelenmesine karşı çıkmıştır.

11 Eylül'den sonra başlayan kamu tartışmalarının "bellek yitimine uğramış büyük bir güç olduğunu" düşünen Mamdani (2005: 23) ise "Olayın dönemsel önemini

kabul etmek zorunlu olarak onu tarihsel ve siyasi bağlamının dışına taşımak anlamına gelmemelidir" demekte ama Amerika'nın bu önemli tarihi sıkça hatırlattığı ve olayın bir "Haçlı Seferine" dönüştürüldüğünü eklemektedir. ABD Başkanı G.W. Bush'un "iyi müslümanlar ile kötü müslümanlar arasında ayrım yapmaya iten bu bakış açısı, "kötü müslümanların" terörden açık bir şekilde sorumlu tutulduğuna dayanmaktadır. Bush'un bu dönem içerisinde "iyi müslümanların adlarını ve vicdanlarını bu korkunç suçtan arındırmayı" hedeflelese de Mamdani, söylemin ana mesajının gizlenemeyeceğini düşünmektedir. Ona göre, "iyi" olduğu kanıtlanmadıkça, her Müslümanın "kötü" olduğu varsayılacaktı. Artık bütün Müslümanlar, "Kötü Müslümanlara" karşı savaşa katılarak kimliklerini kanıtlamak zorundaydılar. Buradaki "iyi ve kötü" yargılarının kültürel ya da dinsel değil, Müslümanların siyasi kimliklerine gönderme (2005: 23) olduğu not edilmketedir.

3.3. Sinemada Oryantalizm ve Terörizm

11 Eylül olaylarının çok daha öncesinde Amerikan toplumunda, dış politikada ve dünya genelinde artan siyasal şiddet düzeyi ve terörizm, popüler kültürün bir yansıması olan Hollywood'un ve film yapımcılarının odak noktasıydı. 1960'lardan bu yana Kuzey Amerika, Orta Doğu, Asya ve Latin Amerika gibi çeşitli ülkelerden ya da bölgelerden yayılan terörist eylemler yıkıcı bir güç konumundaydı. Bu yıkıcı gücün ve terörizm konusunun farklı alanlara yansımasının bir işareti olarak hikâyelere, fantezilere ve mitlere kaynaklık ettiği görülmekteydi. Bunların başında ise sinemada gelmekteydi. Sinemada terörizm, uluslararası entrikalar, egzotik kurgular, açık şiddet ve iyi ve kötünün arasındaki varsayılan çatışmanın yansıtılmasında kullanılmıştır. Terörist sahneler ve terörist karşıtı eylemler, tüm bunların içinde ABD'deki silah kültürü, sivil şiddet, artan suçlar ve gelişen, yayılan ve savaş ekonomisi sinemaya ait doğal bir başvuruya sahip olmuştur. Dünya Ticaret Merkezi ve Pentagon yönelik El Kaide'nin saldırıları, terörizmle birlikte kaçınılmaz bir şekilde artan kamu merakını, tahrik edilen korku tırmanışını ve paranoyayı "yeni bir film devri ilhamına" yönlendirdi. Böylece ekrandaki etkili görüntüler terörizmi dramalaştırıyor, gerçek hayattaki terör unsurları ise günümüzdeki kitle imha silahlarının tehdidini çağrıştırıyordu (Boggs ve Pollard, 2006: 335- 336). Boggs ve Pollard'a göre din uğruna savaşın (Cihadın) yükselmesi çoğunlukla Orta Doğuyla ilgili olmakla birlikte iletişim ağlarının yayılması, kötü liderler ve

casuslar, küresel erişim, ABD'nin jeopolitik hegemonyasına karşıt tepkilerle de ilgilidir. Devlet Başkanı G.W. Bush'un "Terörle Savaş" sloganı da 11 Eylül olaylarıyla beraber ABD'nin Orta Doğu stratejisini kuşkusuz yeniden şekillendirmekteydi. İleri teknoloji aracılığıyla üretilen şiddet yapımları ya da gösterileri, film endüstrisi için de mükemmel bir zemin, çok önemli bir güdü ve hizmet niteliğindeydi. Bu hizmet, günümüzdeki medya kültürünün de başlıca bir pazarı (2006: 335- 336) olarak düşünülmüştür.

Ötekilerle Batılı tarihin karşılaşmaları çeşitli alanlarda (resim, heykel, reklam, televizyon, film gibi) kendini gösteren farklı anlatımlara ve bakış açılarına sahiptir. Bu etkileşim, anlatım ya da bakış açıları özellikle Batı'nın ötekileri inşa etmesinde, öteki sunumunda önemli bir yer tutmaktadır. Ötekiyi inşa etme sürecinde bu alanların önemli bir görev üstlendiği bazı bilim adamları tarafından da tespit edilmiştir. Bu sunum/inşa etme olgusu zamanla kendi akıcı varlığını koruyarak gelişmiş, büyük güç veya devletlerin etkisi altında kalmıştır. Bu etki, Batının süregelen ötekiyi inşası kendisi ile ötekiler arasında sürekli bir karşılaştırmayı tasvir eder ki bunda da "sömürgeci söylemlerin" etkisi göze çarpmaktadır. Sömürgeci söylemler ve temsillerin "sadece yaşadığımız dünya hakkında bir şeyler anlatmadığı aynı zamanda dünyayı da sınıflandırdığı" (Jiwani'den aktaran Aguayo, 2009: 43) değinilmektedir. Amerikalı İletişimci Jack Shaheen de buna örnek olarak 900'ün üzerinde Hollywood filmlerinde bir öteki olarak Arap kimliğinin stereotip halinde resmedilişini "temsiller ve sınıflandırmalar" bağlamında açıklamaktadır. Amerikan popüler kültüründe Arap toplumunun tarihsel kuruluşunu mercek altına alan Shaheen'in incelemelerinde, Hollywood Sinemasının Arap toplumunun "aç insanlar, tehlikeli adamlar ya da erotik kadın veya bakire kızlara düşkün kişiler" şeklinde temsil edildiğine vurgu yapılmıştır.

Günümüzde İslam ve Batı arasındaki karşılaşmanın dinamiğinde Batılı medya ya da sinema, müslümanları ya Taçtaki Mücevher (*The Jevel in the Crown*, 1984) filmindeki gibi marjinal bir topluluk olarak görmekte ya da Uzak Tepeler (*The Far Pavilions,* 1984) filmindeki temsili ile duygusal olarak ele alınmakta ya da Rüzgarın Sesi (*The Wind and The Lion*, 1975) filminde olduğu gibi kötü niyetli ve kasıtlı çarpıtılmış bir görüntü içinde vermektedir (Akbar'dan aktaran Uluç, 2009: 342). Talu da, Amerikan medya dilinde İslam ve müslümanlara yönelik anlayışın yansımasıyla ilgili olarak "Bir suçlu 'beyaz' ise 'suçlu'dur; siyah ise 'siyah suçlu'dur, aynı şekilde 'terörist' Hıristiyan ise 'terörist'tir ama 'terörist' Müslüman ise 'İslamcı teröristtir'

örneğini vermektedir (aktaran Uluç, 2009: 343). İslamiyet ve Doğulu olmakla bağlantılı olarak Orta Doğuluların, Güneybatı Asyalıların ve genel olarak Arapların, ötekileştirme yoluyla medya sisteminde kolaylıkla "şeytanlaştırılabildiği" söyleyen Shaheen, Arap stereotipinin ilk olarak Hollywood sinemasında yaygın örneklerinin görüldüğüne ve egemen eğlence kurgusunda yerleşik durumda (2009: 361- 362) bulunduğuna dikkat çekmektedir.

Casusluk temalı Amerikan aksiyon filmlerinde "eski düşman" Sovyetler iken Soğuk Savaş sonrası düşmanın renginin değişmesi sonucunda "yeni düşman" ise Araplar olmuştur. Arapları şeytani ve insanlık dışı, Batılıları çoğunlukla da Amerikalıları, bu şeytani teröristleri ortadan kaldıran kahramanlar olarak göstermeyi hedefleyen geniş içerikli bir film akımı (Uluç, 2009: 362) bulunduğu gözlenmiştir. Bu gözlemler arasında, Gerçek Yalanlar (*True Lies,* 1994) adlı filmde Amerikalıları öldürmek için oldukça istekli, gözleri dehşet saçan kötü adamlar (klasik Arap teröristler) konuya uygun bir örnek oluşturmaktadır. Delta Harekâtı (*Delta Force,* 1985) ile başlayan bu akım, *Indiana Jones* destanıyla Müslümanların birer şeytan, zorba ve daha önemlisi katil olarak gösterildiği sayısız televizyon dizisiyle devam etmiştir. Doğu'yu konu alan Hollywood filmlerinde aşk ve cazibeden çok, sayısız kara maskeli Doğulu ninjaya karşı savaşan kahraman Amerikalı karakterlere (Uluç, 2009: 362) yer verilmiştir.

Shaheen'in sözünü ettiği kurgulanan öteki ve klişeleşmiş temsil geleneği ve düşüncesi, Arapları tehlikeli bir şekilde inşa etmeye devam eder. Bu inşanın *(construction)* filmlerde Amerika'nın yabancı politikasının ve Orta Doğuyla ilgili mesajlarının siyasal yönden maksatlı bir şekilde ele alındığına (Aguayo, 44: 2009) yer verilmektedir. Probleme bu açıdan yaklaşıldığında Hollywood filmlerinin "uluslararası dolaşım ve küreselleşme temalarını içine alarak dinsel inançları ve siyasal birleşmeleri konu edinebildiği, bu stratejinin sadece tarihsel imparatorlukla ötekilerin karşılaştırılmalarının silinmediği" ortaya çıkarılmaktadır. Ella Shohat ve Robert Stam ise "Hollywood'un birçok kusurlu film öyküsünün üçüncü dünya ile ilgili stereotiplerden çok, sömürgeci söylemin maksatlı cehaletiyle uğraşmak için çekildiğine" dikkat çekmektedir.

Hollywood Sineması Arapların ve Müslümanların stereotipleştirilmesi üzerine pek çok televizyon ve sinema filmine yer vermiş, bunlar Jack G. Shaheen'in çeşitli

eserlerinde (1984, 1997, 2001) ayrıntılı bir biçimde değerlendirmeye alınmıştır. Shaheen'in çalışmaları bir kültür emperyalizmi perspektifi yoluyla bilgi vermekteyken Schiller (1973), Tunstall (1977), Smith (1987) ve Tomlinson (1991) gibi çok sayıda bilim adamının da Doğu-Batı ilişkisindeki gücün konumunu saptadıkları, son zamanlarda ise Sardar ve Davies'in de (2003) bu kişiler arasındaki yerini aldığı görülmektedir. Bu yazarlar, Müslümanların Hollywood filmlerinde, Amerikan televizyon programlarında ve dünya çapındaki anlatılarda "öteki/stereotipler" temsiliyle ilişkilendirildiklerini ve "Süper Güç olarak ABD'nin durumunu" tartışmışlardır. Sözü edilen yazarların çalışmalarında "hâkim görüş söyleminin alternatif kültür ürünlerinin üzerine örtüldüğünden" (Khatib, 2006: 166) de bahsedilmektedir.

Fanatik (İslamcı) teröristler tarafından kaçırılan iki uçağın büyük bir saldırı sonucu Amerika'nın başarı sembolü sayılan ikiz kulelere ve Dünya Ticaret Merkezi'ne çarpması, en kötü terörist film türünün senaryosunun gerçekleştiğini gösterdi. Bu gerçek olaylar sonucunda "Amerikan sinemasında terörizmin" aniden durduğu (Cettl, 2009: 14- 15) görülmüştür. Daha sonra ise terörizm temalı filmlerin devam ettiği, tamamlandığı, yayınlandığı ve bazılarının ise önceden elden geçirildiği kaydedilmiş fakat bu olaylar esnasında filmlerde terörizm konusunun işlenmesinin yasaklandığı görülmüştür. Amerikan Sinemasının Vietnam Savaşı sırası ve sonrasına olduğu gibi 2001- 2007 arasında da "Terörle Savaş" için açıkça bir adres vermediğini belirten Cettl, bu dönemde terör kaygıları gidermek için *Mançuryalı Aday* (2004) ve *V for Vendetta* (2006) gibi birkaç filmin çekildiğine yer vermektedir. Filmlerde siyasi ve ideolojik "terörle savaş politikası" kaygısı bulunmamakla birlikte Michael Moore'un, Bush yönetimini eleştiren ve muhalif söylemler içeren *Fahrenheit 9/11* (2004) filminin beğeni topladığı ifade edilmektedir. Moore'un bu filmi haricinde, Amerikan askerlerinin gözaltına alınan tutuklulara uyguladığı sorguya çekme, işkence teknikleri ve Bush Hükümetinin bu konudaki politikasını anlatan (www.turkcealtyazi.org, 24.06.2010) Guantanamo Yolu (*The Road to Guantanamo*, 2006) ve *Taxi to the Dark Side* (2007) filmleri "terörle savaş" söylemine, ABD'nin işkence tekniklerine eleştirel bir bakış getirmekteydi. 11 Eylül sonrasında Amerikalı izleyicilere "ülkemizde rejim değişikliği" adı altında sunulan Mançuryalı Aday (*The Manchurian Candidate,* 2004) ise Hollywood'un Soğuk Savaş temalı çeşitli film klasiklerinin bir örneğini teşkil etmektedir (Holloway, 2008: 81). Siyasal ve komplo tarzı gerilim filmlerinde Denzel Washington, Meryl

Streep, Jon Voight ya da Liev Schreiber gibi güçlü yıldızların gergin sinema oyuncullukları ve Mançuryalı Aday filminde "yeni bir radikal liderlik örneği"nin serbest bırakılması, Hollywood'un 11 Eylül ve "Terörle Savaş" söyleminin siyasallaştığına bir delil olarak görülmektedir.

Konuyla paralel olarak çalışmanın ikinci bölümünde Hollywood'un öteki sunumlarına ilişkin görüşlere yer verildiğine ve bu görüşler eşliğinde oryantalist söylemlerle beslenen modern Amerikan sinemasındaki bazı yapımlara değinilmişti. 2000'li yıllara doğru gösterime giren önemli yapımlar Akbar Ahmed (2002: 73) tarafından "Hollywood'un son yirmi yıldır İslamla savaş halinde" olmasına benzetilmekte ve *True Lies, Executive Decision, The Siege* gibi büyük bütçeli filmlerde İslam'ın "terörizmle eşit" görüldüğünün altı çizilmektedir. Buna benzer filmlerde "Amerikan halkının terörist, fundamentalist ve fanatik diye tasvir edilen bir uygarlıktan kötülüğün gelmesine şartlandığı", bu sebeple söz konusu filmlerin çok güçlü imajlara sahip olduğu (Ahmed, 2002: 73) anlatılmaktadır. *The Simpsons* animasyon dizisinin son bölümlerinden birinde bazı sinsi görünüşlü Ortadoğulu adamların, Mr. Burns'a uranyum satmak için yaklaştığı sahne, "popüler bir karikatürde Müslümanların 'kötü' ve 'psikopat teröristler' olarak resmedilmesini ve güçlü imajları açığa çıkarmaktadır.

Müslüman ve Arap stereotiplerle ilgili yapımlarda öteki'lerin "harem ağası, şehvetli, kadın düşkünü, hazcı" özelliklerinin 11 Eylül ve sonrasında "militan, tehdit, düşman" sıfatlarıyla anıldığı efsaneler için Hollywood, en verimli alanlardan biri olmaktadır. Son yirmi beş yılda bazı Hollywood filmlerinde Doğuluların/Araplarn çoğunlukla "acımasız, yüzsüz, İslamcı fundamentalist katiller" (Khatib, 2006: 166) olarak temsil edilmesi Hollywood'un efsaneleri görülmüş ve Khatib'e göre "İslamcı fundamentalistler teröristlere indirgenmiş, bu nedenle de insanlıktan çıkarılmıştır". Bu bağlamdaki filmlerde Arap, Müslüman ve İslamcılar arasında hiçbir ayrım görülmemekte, "öteki mitinin" iyiyle kötü arasındaki savaşta genellikle "düşman" olarak algılandığı açıklamlardaki yerini almaktadır. Oryantalizm'in yeni eklentisi olarak Fundamentalizm kavramı bir sorun olarak değil de "Arap dünyasının ötekiliğinin bir belirtisi" olmaktadır. "Bu inşanın öteki tarafında Amerika Birleşik Devletleri bir ulusu ifade etmekte, Hollywood ise ABD'nin ahlaken daha doğru, üstün ve yenilmez olduğunu bunun tam aksine Arap/Müslüman/Fundamentalist ötekilerin yozlaştığını" (2006: 166) beyaz perdeye yansıtabilmektedir.

Orta Doğu siyaseti olarak sinema, büyük ölçüde zaman ve mekân dışında bir yarı-mistik kategorisinde karanlık korku ve tehditlere hazır bir kaynak var olmaktadır. 11 Eylül olaylarının çok öncesinde bölgenin kamu anlayışı (terörizmle birlikte) bazı ideolojik önyargılarla şekillendi ve 1980'lerin başında sinemada yeni bir dalgayla, Orta Doğu merkezli terörist filmler yansıtılmaya başlıyordu. Bu zamanda yaşanan terörist motifli eylemler, küresel eylemlerin yaşanacağı yeni bir aşamaya doğru ilerliyor, 2004'te tamamlanan 11 Eylül Komisyon Raporu ise şunu ifade ediyordu: "Orta Doğu'nun ezilen halklarından yeni nesil bir İslamcı terör ortaya çıkmıştır". Boggs ve Pollard'a göre (2006: 336) hiçbir ulusa saldırı yoktu ama pek çoğu içeri sızmalar nedeniyle büyük kayıplar yaşanmaması ve en azından Batı uygarlığının kalbine olası saldırıların önlenmesi için çeşitli stratejiler uygulanıyordu. Terörizmin önde gelen modern uygulayıcısı Usame Bin Laden, on yıl içinde Amerika'ya küresel bir savaş ilanının çizilmesini başardı. Terörle mücadelenin yeni araçları, Amerikan topraklarında olabilecek şiddet eylemleri/tehditlerinin önüne geçmek maksadıyla, benzeri görülmeyen saldırgan strateji ve taktikler geliştirildi. Ne olursa olsun raporun gerçek içeriğinde, yönetici elitlerin ağır basan yeni terör sorunu algısı bulunmaktaydı (2006: 336- 338), raporda bahsedilen "araçlar" ve "odaklar" gibi sözler ise "medya kültürünün" gün geçtikçe önemini arttığını ve gücünün de giderek büyüdüğünü göstermekteydi

Terörizme değinen meşhur Hollywood filmleri 1990'lı yıllarda zirveye ulaşmıştır fakat bu türün daha uzun ömürlü olabilmesi ve Amerikalı film izleyicilerini cezp etmesi için çokça bilinen militarizm/terörizm konularında bazı değişiklikler yapılması gerektiği öngörülmüştür. ABD, küresel çapta askeri bir güce ulaşmasından bu yana, "cihada bağlı terörizm" söyleminin karşısına, gelecek yıllarda sürecin tam tersi yönünde "terörle savaş" söylemiyle cevap verebilir. Sinemayla ilgili olduğu kadar terörizme yönelik politik yaklaşımlar da dünya siyasetinde kaçınılmaz olarak aynı aynadan bakılmasını gerektirir, tıpkı ideolojik hegemonyanın yeniden üretilen yerli anahtar kelimeleri gibi: Vatanseverlik, silah ve şiddet kültürü, teknolojinin yüceltilmesi, hiper-erkek kahraman ve "yabancı" tehdidi saplantısı (Boggs ve Pollard, 2006: 343-345). Böyle kalıcı Amerikan politikası motifleri ve film kültürü, başka bir yerde eğlence endüstrisinin –TV, bilgisayar oyunları, müzik, internet, çizgi roman ve benzeri- karşısında gibi görülebilir fakat sinemanın kitle bilinci üzerinde etkisi paralel yönde değildir.

Terörist temalar etrafında çekilen Hollywood filmleri, saptırma güçlerinin çok ötesinde bir öneme sahip hareketli görüntüleri, kültürel stereotipleri ve ideolojik önyargıları bütün bir hale getirilerek, bunların görünüşte siyasi olmayan içeriği nedeniyle tümü daha etkin kılmayı hedeflemektedir. Korkunç düşmanların tespit edilmesi, onlarla savaşma ve imha etme genellikle silahlı (beyaz) erkek kahramanlar tarafından maksimum güç ile yapılır ama bu yeni düşmanlar daha önce Naziler ve Komünistlerde olduğu gibi, sadece askeri bir tehdit değil, ABD'nin esas ulusal güvenliğine, Batı medeniyetine ve küresel düzene medyan okumaktadır. Arapların ve Müslümanların mevcut ezici yönleri vardır fakat öteki kötü adamlar bu resimlemeye zaman zaman girerler (Boggs ve Pollard, 2006: 343- 345). Bunlar, Ruslar, Doğulular, Sırplar, Komünistlerin geneli (halen) ve standart bir ürün yelpazesine sahip teröristlerdir.

Politik terörizm hemen hemen her ideoloji, ulus, din ve etnik grup için yüzyıllar öncesinden kalma eski bir tabir olmasına rağmen, son yıllardaki Hollywood sineması Araplar ve Müslümanlar üzerine odaklanmayı tercih etmektedir. Bunlar arasında en popüler olanlarının *Delta Force* serileri (1986- 1991), *The Siege* (1998), *The Sum of All Fears* (2002), *The Peacemaker* (1997) ve daha dengeli olan *Syriana* (2005) olduğuna sık sık değinilmektedir. Belirtildiği üzere bu filmlerde "öteki", "şeytanlaşan, bir kültür olarak şiddetten hoşlanan, çoğunlukla masum sivillere karşı yönlendirilen, kin ve kıskançlık ötesinde eksikliği bulunan" (Boggs ve Pollard, 2006: 347) şekliyle resmedilir. *The Sum of All Fears* filminde FBI ajanının, "Bu Araplar yaşam tarzımıza saldırıyor" sözü, özellikle 11 Eylül sonrasında film endüstrisi ve siyasal sistem düşüncesinin giderek yapımlara nüfuz ettiğini göstermektedir.

3.3.1. Sinema ve 11 Eylül

Hollywood'un 1911 yılından sonra Amerikan film endüstrisinin merkezi haline gelmeye başlaması ve zaman içerisinde geliştirdiği yapının haricinde, bir endüstri olarak sinemayı biçimlendirdiğine değinilmişti. Ayrıca, günümüzün yeni stüdyo sistemini kontrol eden Hollywood, küresel sermayeye dayalı ve sürekli olarak bu alanla ilgili yapım ve gösterim tekniklerinin geliştiği büyük bir yapıya dönüşmüştür (Yaylagül, 2010: 21). Bu büyük yapının oluşturduğu sinema filmlerinin içeriği tüketime dayalı,

Neo-muhafazakâr, liberal, bireyci ve burjuva ideolojisini meşrulaştıran farklı tür ve formatlardan meydana gelir.

1990'ların sonlarında sinemaya hâkim olan Hollywood "anaakımı", 11 Eylül sonrasında şiddetli bir biçimde terk edilmiştir. Dünya Ticaret Merkezi sahneleri ve bu binanın yer aldığı diziler ve sinemalar geçici olarak rafa kaldırılmış, "aile filmleri" türündeki filmler üretimden çekilmiştir (Dixon, 2004: 3). Buradaki amaç Dixon'a göre "halkın 11 Eylül korkusundan kaçmasını sağlamaktı". Kısa bir zaman sonra Hollywood'un "çarpışma ve yanma" gibi son derece başarılı filmler ve diziler üzerinde çalışmasının uzun sürmediği görülmüş ancak bu hızlı üretime rağmen, tek göze çarpan gerçeğin 11 Eylül'ün hafızalardan, Amerikan ulusal bilincinden çıkarılmasının güç olamsıydı. Bu anlamıyla Amerika'daki 11 Eylül olayları *(9/11 Events)* gerçekten de yirmi birinci yüzyıla girildiğinde "tehlikelerin, belirsizliğin hız kazandığını ve terörist faaliyetlerin yaşanabileceği yeni bir dönemin başlangıcının işareti" olarak görülmektedir. Baudrillard yeni dönemle ilgili olarak (aktaran Dixon, 2004: 4) "Sayısız felaket filmlerin her şeyi özel efektlerle denemek için bu fanteziye tanıklık ettiğine" vurgu yapar. 11 Eylül sonrasındaki yapımların/denemelerin tümü, bir günlük görselliğin dünyayı algılayışımızı değiştirdiği, politik ve sosyal sistemleri anlamamızı nasıl etkilediği ortak dizisi (2004: 23- 24) etrafında geçmekte, "gerçekliğin yıkımı ve fiziksel şiddet, 11 Eylül sonrasında somut bir biçimde aniden" değişmeye başlamaktaydı.

11 Eylül olayları sonrasında Hollywood'da biçim değiştiren ve Amerikan milliyetçiliğine yeni bir vurgu yapan Neo-muhafazakâr ideoloji çerçevesinde siyahî oyuncuların ön plana çıktığı filmlerin sayısında önemli bir artış olmuştur (Yaylagül, 2010: 21). Araştırmada incelenen *Krallık* ve *Ölümcül Tuzak* filmi, siyahî karakterlerin ön plana çıkarıldığı yapımlara örnek olarak gösterilebilir. Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, tüm Avrupa ve ayrıca dünyanın geri kalan bölgelerindeki hükümetler, kamuoyu ve medyanın "Ortadoğu" ve "İslam üzerine ilgisi, bu ikisini anlama çabaları 11 Eylül sonrasında belirgin bir biçimde artmış, İslam'a yönelik eleştiriler kamuoyunda ve siyaset çevrelerinde meşruiyet ve geçerlilik kazanmıştır. "Biz" ve "Onlar" arasında kaba ve radikal ayrımlar yapılarak Said'in, sıklıkla üzerinde durduğu "biz" kavramı 11 Eylül'den bu yana pek çok medya içeriğine nüfuz etmiştir (Uluç, 2009: 392- 394). 11 Eylül sonrasında Amerikan sinemasının kameralarını hızla Ortadoğu'ya ve İslam dünyasına çevirmesi buna en iyi örnek olarak gösterilebilir. İki üç yıllık süre içerisinde

Batı'nın gözünden Doğu'ya bakan ya da dünyanın durumunu Doğu'yla ilişkilendirerek anlamlandıran çok sayıda Amerikan filmi yapıldı. Bunlar arasında doğrudan 11 Eylül saldırılarını konu alan Uçuş 93 (*United 93*, 2006) ve Dünya Ticaret Merkezi (*World Trade Center*, 2006) bulunmaktadır. Irak işgalinin Amerikalı askerlerin ruh halleri üzerindeki etkilerini tartışan Örtülü Gerçek (*Redacted*, 2007) ve Tanrının Vadisinde (*In the Valley of Elah,* 2007), 11 Eylül sonrasının Pakistan'ına bakan Güçlü Bir Yürek (*A Mighty Heart*, 2006) ve Amerikan politikalarını küresel bir çerçeveye oturtmayı başaran *Syriana* (2005) önemli söylemler içeren yapımlardandır. ABD'nin 11 Eylül sonrası uygulamalarını konu edinen Yargısız İnfaz (*Rendition*, 2007) filmi ise "ötekinin olumsuz sunumuna" eleştiriler yapmakta ve insanlık onurunu hiçe sayan genellemeci mantığı hedef almaya çalışmaktadır. *Charlie Wilson'un Savaşı/ Charlie Wilson's War* (2007) ise bugünkü küresel terör meselesinin kökenlerini 1980'li yıllardaki Amerikan politikalarına dayanarak açıkayan bir yapımdır. Bunlara ek olarak Amerikan sinemasında 11 Eylül olayları sonrası "iyi müslüman-kötü müslüman karşıtlığına Hain (*Traitor*, 2008) filmiyle gönderme yapıldığı söylenebilir.

Televizyon canlı yayınlarında 11 Eylül'ün sunumu ve ileriki günlerde devamlı gösterimi saldırıların bir felaket filmi gibi görünmesini sağlamış ve terör saldırıları filmler için model teşkil etmiştir. Los Angeles ve New York'un yabancılar tarafından yıkılmasında Kurtuluş Günü (*Independence Day,* 1996) filminin 11 Eylül için "neden bir şablon olduğu" Kellner tarafından sorulmaktadır (2010: 99- 100). Kellner, Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılması anımsatan Gökdelende Panik (*The Towering Inferno,* 1975)'teki yüksek katlı binalar, yangın ve yanıkların ya da Deprem (*Earthquake*, 1974) filmindeki çöküntüler, ölüm kalım mücadelelerinin birer göstergeye mi karşılık geldiğini sormaktadır. Ona göre, son felaket filmlerinde kötülük ya sistemin içinden ya da doğanın kendisinden gelmekte, 11 Eylül'deki terör görüntülerinin tam aksine yabancılar, ABD'ye en fazla zarar veren düşmanlar/teröristler kabul edilmektedir. Dramaların nasıl sonlanacağı veya nasıl bir siparişle "mutlu son"la biteceği ise kesinlik (Kellner, 2010: 99- 100) kazanmamıştı.

Belirli dönemlerde yükselişe geçen ve 11 Eylül ile felaket filmlerinin birçok farklı okumaya olanak tanıdığı not edilmektedir. Sontag, bu filmlerin tahayyül edilemeyecek kadar korkunç şeylerle yüzleşmemizi sağladığını, kimlik, güç, toplumsal uzlaşma, sorumluluk ve suçluluk gibi klişelerin buna hizmet ettiğini düşünmektedir.

Lev ise felaket filmlerinin Amerikan ya da Batı toplumunun genel bunalımının metaforları olarak okunabileceğini söyler (aktaran Topçu 2010: 154). Topçu'ya göre, 90'ların ikinci yarısından itibaren başlayan ve özellikle 2000'li yıllara doğru 11 Eylül 2001 Olayları, Afganistan Savaşı ve Irak'ın işgaliyle hızlanan ve küresel ekonomik krizle birlikte doruğa çıkan bir felaket filmleri, "kriz dönemi filmleri" olarak da adlandırılmaktadır. 90'lı yılların Derin Darbe'si (*Deep Impact*, 1998) ya da *Armageddon* (1998) filmi bu furyanın ilk işaretleridir ve 2000'li yıllarda felaket filmleri temasının doruğa çıktığı (2010: 154) ifade edilir.

3.3.2. Medya, Sinema ve İslamofobi

11 Eylül 2001 olayları öncesinde çekilen Kuşatma (*The Siege*, 1998) gibi filmler terörizm çerçevesinden şiddetin kurulmasını sağlamakta, Araplar ve Müslümanlar "şiddet ve terör" ile eşit tutulmaktadır. Kuşatma adlı yapımda, Orta Doğu'nun egzotikliğine, Arapların ve Müslümanların tehlikeli ve fanatik yaratıklar olmalarına gönderme yapılmakta ve Batılı söylemle Doğu'ya karşı endişe duyulmaktadır. Oryantalist söyleme katkı sağlayan Kuşatma filminde Oryantalizm düşüncesi Batı'nın "konumsal üstünlüğünü" de çağrıştırır. Batı, Doğu ile bir karşılaştırma yoluna giderek kimlik duygusunu oluşturur. Daha önceki yıllardaki benzer yapımlarda da Arap ve Müslüman kimliğinin inşasında temsillerin olumsuzluk içerdiği ve sınırlandırıldığı gösterilmiştir. 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi ve Pentagon'a yapılan saldırıların tarihsel yapıları belgelediği düşünülmüştür. Analizlerde, Batılı medyada İslamofobi ve anti- Arap düşüncelerinin 11 Eylül 2001'den önce de olduğunu kanıtlanmıştır (aktaran Oumlil, 2009: 20- 21). Tarihsel olarak farklı etnik gruplar kötülenmiş ve "onlar/ötekiler" bir tehdit olarak sunulmuştur. Komünizmi ifade eden "kırmızı tehdit" sonrasından günümüze gelindiğinde İslam'ın "yeşil tehdit" olarak yansıtıldığına değinilmiştir. Bu sunumlar sadece eğlence araçları olmaktan öte, geniş kapsamlı bir söylemle Arapların ve Müslümanların insanlıktan uzak olduğu görüşüne vurgu yapmakta, bu da bir kategori olarak "öteki" tehdidinde şiddete odaklanıldığını doğrulamaktadır. Afganistan ve Irak savaşları "öteki şiddetine" örnek olarak verilebilir.

Wilkins ve Downing *"Mediating Terrorism: Text and protest in interpretations of The Siege"* adlı makelede Kuşatma (*The Siege*, 1998) filminden yola çıkarak ABD eğlence medyasında Araplar, Müslümanlar ve İslam söyleminin olumsuz bir şekilde ele

alındığını vurgulamışlardır (aktaran Aguayo, 2009: 44). Amerikan medyasının söylemlerinde yatan "Oryantalist ideoloji yapıları" Araplar ve Müslümanlar hakkındaki problemli, ayrımcı ilişkileri yansıtmakta ve bu yapılar medya metinlerinin bir "çatışma alanı" olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Wilkins ve Downing, film çalışmalarına yeni söylemler ve izleyici yorumlarını da içeren disiplinlerarası bir yaklaşıma değinirler. Sözü edilen yaklaşım, Müslüman ve Arapların klişeleşmiş rollerde niçin oynatıldığını sorgulamaktadır.

Stereotipler ya da klişe roller daha çok, büyük siyasi politikalarla ve yapılarla ilgili olup yazınsal karikatürler gibi kültürel alanlara da nüfuz edebilmektedir. Wilkins ve Downing gibi Gottshalk ve Greenberg de bu konuda kaleme aldıkları önemli bir eser olan *"Islamophobia: Making Muslims The Enemy"*de (2008) önemli tespitlerde bulunmuşlar ve "islamophobia" kavramından hareketle siyasi boyutlar içeren çizgi filmlerde veya karikatürlerde Müslüman ve Arap toplumlarına duyulan kaygıların, bu düşünceyi *(Islamofobia)* harekete geçirdiğini özellikle belirtmişlerdir. İslamofobi kavramı "İslam ve Müslüman kültürlere karşı sosyal bir endişeyi yansıtır, bu da İslamofobi'nin ağır bir biçimde ötekilik duygusu dayandığını" (Aguayo, 2009: 44) gösterir. Onların eleştirdiği bu durum konuşulmamış ama Müslümanlar ve onların politikaları, dini, görenekleri ve Birleşik Devletlerle tehdit edici ilişkisi altında "görsel açıklığın aşağılayıcı varsayımları" gündeme alınmıştır. Aguayo'nun aktardığına göre bu yazınsal görüntüler izleyicileri etkiler çünkü bu görüntüler kendi izleyicilerini yanlarına çekmek için mantıklı bilgiden türetilen ve sonuç itibariyle anlaşılır bir yapıya sahiptirler. Onlar, bilgi ya da gerçekleri Arap'ın -genellikle de Müslüman'ın- genel mitosundan üretirler. Bu mit- "biz" ve "onlar" arasında bir kısır döngünün dolaşımı- ABD politikasında özellikle de Bush yönetiminin "Terörle Savaş" söyleminde yer edinmiş, Müslüman kuruluşlar ve topluluklara işkence teknikleri ve şiddet, meşru bir zemine oturtulup normalleştirilmiştir (2009: 44- 45).

İslam ve Müslümanlardan korkma/endişelenme anlamına gelen İslamofobi (Islamophobia) göreceli bir terim olarak görülse de, Avrupa tarihinde oldukça yerleşmiş bir düşünceyi çağrıştırmkatadır. İslam'ın yedinci yüzyılda doğuşundan bu yana Avrupa'da müslümanlar hakkındaki bilincin negatif algılarla, korku ve endişeyle dolu olduğunu açıklayan Uluç (2009: 390) Batı Avrupalıların tarihleri boyunca müslümanlarla ilişkisinin kendi sınırlarındaki müslüman güçlere direnmesi üzerine

kurulduğunu kaleme almıştır. Bu dönemin ana özelliğinin ötekini negatif bir biçimde temsil etmek, baskının ve itaatin var olan sistemini meşrulaştırmak olduğu görülmüştür. Bu nedenle İslam ve Müslümanların negatif temsili son zamanların bir fenomeni değil, tarihi söylemlerin başka şeklidir ve her ne kadar "Batı'nın öğrenme ve anlama dönemleri olsa da görmezden gelme, ihtilaf ve kötüleme dönemlerinin" daha yoğun olduğu anlaşılmaktadır. Müslümanların "barbar, görgüsüz, cahil, dar kafalı, delirmiş teröristler ya da hoşgörüsüz dindar fanatikler olarak karakterize edilmeleri tarih boyunca olagelmiştir. Öteki'ne bu şekilde bir odaklanma günümüzde de devam etse bile, İslamofobinin aslında daha çok yakın zamanın "sömürgecilik, göç ve ırkçılık hikâyeleriyle" (Uluç, 2009: 390- 391) bağlantılı özellikleri bulunmaktadır.

İslamofobi, İslami kültürlerin tek parça görüldüğü ve İslami kültürlerin diğer kültürlerden büyük ölçüde farklılık gösterdiği anlayışına dayalı olup İslamı amansız bir tehdit, İslama inananların inançlarını da siyasi/askeri bir avantaj olarak görmektedir (Uluç, 2009: 392). Günümüzün çoğu Amerikalı ve Avrupalısı için onlara İslamiyeti takdim eden kültürel mekanizma büyük çapta sinema filmleri, radyo-televizyon şebekeleri, günlük gazeteler ve büyük tirajlı dergilerdir. Bunlar arasında medyanın görsel bir tarih duygusu aşıladığı ve uzak yöreler hakkında bilgi verdiği için önemli olduğu gözlenmiştir. Sonuç itibariyle de medyanın, İslamiyet'in münferit bir resmini çizmek ve hizmetinde oldukları toplumun büyük çıkarlarını yansıtmak suretiyle de yorumların toplumsal çekirdeğini oluşturduğu vurgulanmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
4. ARAŞTIRMA VE YÖNTEM

Bu bölümde uygulama aşamasına geçmeden önce araştırmanın problemi, amacı, önemi, hiptezleri, evren ve örneklemi, sınırlılığı hakkında bilgi verilecektir. Yöntem aşamasında ise Söylem Analizine ve söylem kavramına kaynaklık eden alt basamaklara değinilecek, daha sonrasında sırasıyla araştırma modeli, veri toplama teknikleri ve verilerin çözümüne gidilecektir.

4.1. Araştırma

Sinemada kültürel temsilleri ve öteki sunumunu içeren kodlar pek çok filmin anlatısında yer edinmektedir. Bu temsillerin/kodların yansıtıldığı Oryantalist düşünüşe referans olabilecek yapımlar, sinema tarihinde sosyal, kültürel ve ideolojik öneme sahiptirler. Temsillerdeki temel sorunun, kendi ötekisini yaratan, farklılaştırıcı/ayrıştırıcı çoğu zamanda ırkçı söylemlere dayandırıldığı görülmektedir. Hollywood sinemasında "öteki" temalı söylemlerin ayrıştırıcı, farklılaştırıcı ve kategorik inşa süreçlerine katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır. Amerikan Sinemasının ilk yıllarından 11 Eylül olaylarına, oradan da günümüze kadar uzanan temsil biçimlerinin (ırk, cinsiyet, stereotipler) ve politikalarının 'öteki/onlar' (other/others) dikotomisi bağlamında değerlendirildiği veya öteki'nin, 'kendi/biz' (self/us) karşıtlığı içeren metaforlarla kullanılabildiği söylenebilir.

4.1.1. Problem

Çalışmada ele alınan "temsil ya da sunum" kavramı, Oryantalizmin başlıca ürünlerinden biri olarak sömürgecilik sonrası (postkolonyal) eleştirilerde de ortaya çıkmaktadır (İnceiplik, 2008: 7). Oryantalizmin işleyişinden ayrı düşünülemeyen temsil kavramı, Stuart Hall tarafından "anlamın üretildiği ve kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği bir faaliyet alanı, dilin kullanımı aracılığıyla dünya hakkında anlamlı bir şeyler söyleme ya da çevreyi diğer kişilere anlamlı bir şekilde tasvir etme yolu" olarak ifade edilmektedir. Hall'e göre "şeyleri tasvir eden veya onların yerine geçen dilin, işaretlerin ve görüntülerin kullanımıyla oluşturulan temsilde, dünyadaki nesne, kişi ya da olaylar, sadece hali hazırda bulundukları en basit halleriyle" yansıtılmadığına ve

dilin "işaretler ve görüntüler yoluyla gerçeğin tekrar üretilmesi/yeniden inşa edilmesi için kullanıldığına" vurgu yapmaktadır. Ona göre, gerçeğin yeniden inşası "bilinçli bir üretim, çerçeveleme ve düzenleme içinden yapılmaktadır" (2008: 7- 8). Hall'ün bu açıklaması dayanak noktası olarak ele alınırsa Hollywood sinemasında "Öteki/Doğu(lu)/Arap/Müslüman" imgelerinin ve Oryantalizm düşüncesi etrafında şekillenen gerçeğin üretiminin "bir güç ağına veya güç eşitsizliklerine" işaret ettiği, aynı zamanda temsil geleneklerinin metafor, benzetme, imgelem ve betimlemelerle yeni bir gerçeğin ortaya çıkarıldığı bu araştırmanın problemine kaydedilebilir.

Örnek Problem Cümlesi: 11 Eylül 2001 olayları sonrasında Hollywood yapımlarında öteki sunumunun ve kültürel kodların/temsillerin hangi ideolojik söylemler içermektedir? 'Tehdit, terörle savaş, terör(izm) ve düşman' gibi yeni oryantalist söyleme referans olarak kabul edilebilecek imgeler, filmlerin anlatılarında nasıl bir karmaşık yapı halinde ilerlemekte ve söylemin retoriğinde ne tür "açık" ve "örtük" kodlarla beslenmektedir?

4.1.2. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, Amerikan Sineması'nda "öteki" sunumuna dayalı temaları içeren filmlerde Doğu/Müslüman ve Arap imgesinin inşasında kullanılan kültürel kodların hangi söylemleri kapsadığını incelemeye dayanmaktadır. Temsiller aracılığıyla Oryantalist söylemin nasıl desteklendiğini incelemek için 11 Eylül öncesi ve sonrasında yaratılmış kalıpların film anlatılarına nasıl eklemlendiğini ortaya çıkarmak bu çalışmanın amaçları arasındadır. 11 Eylül sonrası öteki/doğu sunumuna değinen filmlerde, "Doğulu/Düşman/Tuhaf" gibi kategorilerin "terörle/terörizmle savaş ve tehdit" çağrışımlarıyla bağlantısı sorgulanacak ve "onlar/biz" ayrımına eşlik eden alt başlıklar irdelenecektir. Çalışmanın alt amaçları arasında şu soruların yanıtları aranmaya çalışılmıştır:

1. Tarihsel süreç içerisinde Amerikan Sinemasında "Doğu-Batı" ya da "Biz-Onlar" karşıtlığı ve öteki temsili nasıl tanımlanmıştır?
2. 11 Eylül olayları öncesinde Amerikan Sinemasında "öteki" sunumları neye/nelere dayanmakta, öteki kategorisi ve stereotipler hangi yapılara karşılık gelmektedir?

3. 11 Eylül olayları sonrasında "terörle savaş" söylemi, Hollywood yapımlarına nasıl yansıtılmış, Doğu-Batı arasındaki anlayış farklılıkları nasıl şekillenmiştir?
4. İdeolojik bir güç olarak Hollywood'un 11 Eylül sonrası yapımlarında hangi temalar göze çarpmaktadır?
5. Oryantalist söylemde hangi "açık-örtük" yapılar kullanılmış, "terörizm ve tehdit" kavramları gerçeğin yeniden üretiminde hangi anlam çerçevesinde kullanılmıştır?
6. Bir dönüm noktası olarak 11 Eylül Olayları, Hollywood Sinemasında nasıl sahnelenmiş, karşıtlıklar eksenindeki "biz ve onlar" ayrımı ne tür söylemleri kapsamaktadır?

4.1.3. Önem

11 Eylül sonrası sinemada öteki algısı ya da inşası *(construction)* ile yeni oryantalist düşünce biçimlerinin/kalıplarının incelendiği bu çalışmada, söylemler arasındaki ilişki ve anlama biçimlerinin nasıl üretildiği, bu üretimde bir tehdit olarak Doğulu/Müslüman imgesinin nasıl gerçekleştirildiği önem arz etmektedir. Beyazperdeden izleyicilere aktarılan ve film anlatısının görselliğine yerleşen söylem pratiklerinin ve ideolojilerin üretiminin Amerikan Sineması için ne denli önemli hale geldiği de önem kazanmaktadır.

Tez konusu için "11 Eylül Sonrası Amerikan Sinemasında Öteki'nin Sunumu" başlığının seçilmesinde bazı önmeli noktalar bulunmaktadır. Bunlardan ilkine bakıldığında, 11 Eylül olayları ile ilintili tez çalışmalarının daha çok dünyadaki ve ABD'deki güvenlik sorunsalı, uluslararası sorunlar ve terörizm, terör-tehdit ve ötekiler, 11 Eylül sonrası ABD dış politikası ve dünyadaki gelişmeler gibi konu başlıkları üzerinde yoğunlaştığı incelenmiştir. 11 Eylül sonrası önemli bir konu olarak sinemada kültürel kodlar veya öteki temsili ya da sunumu üzerine Türkiye'deki çalışmaların bazı kitap ve makaleler dışında yetersiz kaldığı gözlenmiştir. Bu anlamda literatür taramasının da kısır bir döngüde ilerlediği söylenebilir. Ancak Hilal İnceiplik'in "Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm" adlı tez çalışması yakın zamandaki önemli referanslar arasındadır. Bu çalışmada 2000 öncesi filmlerin analizi ve gezgin temalı filmler bağlamında Hollywood Sinemasında Oryantalizm konusu

değerlendirilmiştir. Bir diğer önemli çalışmada Nihan Gider Işıkman'ın "Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller" başlıklı tezidir.

11 Eylül öncesi kültürel çalışmalarda ve literatürde, Öteki ve Oryantalizm temasını işleyen pek çok araştırma mevcut olup yabancı araştırmacıların konuya eğilimleri yerli araştırmacılardan çok daha fazla görülmektedir. Hollywood sinemasında öteki temsilinin ve oryantalist/yeni oryantalist söylemlerin filmlere nasıl eklemlendiğinin, hangi yapılar aracılığıyla stereotipler yaratıldığının detaylı bir biçimde incelenmesi gerekmektedir. Bu anlamda konuya en çok eğilen isimlerden Lübnan asıllı Amerikalı iletişimci Jack G. Shaheen'in "*The TV Arab"* (1984), "*Reel Bad Arabs"* (2001) ve "*Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11"* (2008) adlı eserleri gelmektedir. Shaheen 2008'de kaleme aldığı eserde 11 Eylül 2001 sonrası oluşturulan ya da yeniden tanımlanan "suçlu/günahkâr" imgesini araştırmış, işaretlenen ve ötekileştirilen doğu/doğulu imgesine geniş bir yer ayırmıştır. Matthew Bernstein ve Gaylyn Studlar'ın *"Visions of the East: Orientalism in Film"* (1997) adlı eserlerinde Oryantalizm temalı yapımlardaki öteki (çoğunlukla Arap) metaforu üzerinden Doğunun görünümünü ele alınmaktadır. Bu eserlerde çok sayıda filmin oryantalist söylemler ihtiva ettiği göze çarpmıştır. 11 Eylül sonrası sinema ve medya alanında pek çok yabancı araştırmacı ve araştırma başlıklarına örnek olarak; Zachary Lockman'ın *"Contending Visions of the Middle East"* (2004), Lina Khatib'in *"Filming The Modern Middle East"* (2006) ve Wheeler W. Dixon'un *"Film And Television After 9/11"* (2004) çalışmaları örnek gösterilebilir. Yine söz konusu eserler arasında Robert Cettl'in *"Terrorism in American Cinema: An Analytical Filmography"* (2009) kitabı, 11 Eylül sonrası sinemadaki gelişmeleri kayda geçen önemli eserler arasındadır. Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın *"Camera Politica"* (1990) isimli kitabında çağdaş Hollywood sinemasındaki politika, sistematik anlam kalıpları ve ideoloji irdelenmiştir. Özellikle de Douglas Kellner'in *"From 9/11 to Terror War"* (2003) *"Media Spectacle"* (2003) ve *"Cinema Wars"* (2010) adlı eserlerinin kültürel çalışmalar sahasına ciddi katkılar sağladığı gözlemdeki yerini almıştır. Yine önemli kaynaklar arasında Hamid Dabashi'nin "*Post-Orientalism: Knowledge and Power in Time of Terror"* (2009) adlı eseri, 2000'li yıllarla birlikte oryantalizm sonrasındaki (post-orientalism) düşüncelerin nasıl geliştiğini konu alan önemli bir başvuru kitabıdır. Nancy Billias'in *"Promoting And Producing Evil"* (2010) eseri ise ötekiliğin anlaşılması ve öteki'nin inşasını global

perspektiften sunan bir kaynaktır. Yazar Michael Richardson'ın *"Otherness in Hollywood Cinema"* (2010) adlı eserinde ötekilik *(otherness/alterity)* ya da farklılık *(different/diversity)* kapsamında ıssızlık/çöl *(wilderness)* bakış açılarının Hollywood sinemasındaki yansımalarını kategoriler halinde anlatılmaktadır. Tim Jon Semmerling *"Evil Arabs in American Popular Film: Orientalist Fear"* (2006) eserinde 1973- 2000 arasında Amerikan sinemasında oryantalist korku ve *"evil Arabs"* (kötü Araplar) miti geniş bir ayırmaktadır. 11 Eylül sonrası "İslamofobi" kavramına yer veren Peter Gottschalk ve Gabriel Greenberg'in çalışması *"Islamophobia: Making Muslims the Enemy"* (2008) adlı eserde "İslam sembolü, Amerikan tanımlamasına dayalı müslüman stereotipler, fanatik müslümanlar" konu başlıkları ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Oryantalizm düşüncesi "Doğu" diye adlandırılan belirli bir bölgeyi kapsamaktan çok Hindistan'a ve Japonya'ya kadar uzandığından Richard King'in *"Orientalism and Religion"* (1999) adlı eserinin de önem arz eden bir kaynak olduğu anlaşılmaktadır.

Yukarıda adı geçen tüm kaynaklar haricinde, sinema filmleri araştırmaları üzerine çalışan çok sayıda önemli yazar ve kuramcının da makalelerinin derlendiği, birçoğunun İngilizceden Türkçeye çevrildiği (50'den fazla makale ve kitap) bu çalışmada, 1893'ten 2008'e kadar Hollywood filmlerinde öteki ve oryantalizm ilişkisine atıfta bulunan izlenimler de not edilmiştir. Çalışmada;

1. Amerikan sinemasında 11 Eylül sonrası "Doğulu/Müslüman/Arap" imgelerine yönelik sunumlar/temsiller aracılığıyla yeniden tanımlanan "öteki" imgesine işaret eden söylemlerin analiz edilmesinin sinema ve kültürel çalışmalar alanında çalışan araştırmacılara katkı sağlayabileceği ya da ileride yapılacak araştırmalara fikir verebileceği,
2. Hollywood'un 11 Eylül sonrası "öteki" algısına dönük yeterli bir çalışma sahasının olmaması (Türkiye bazında) araştırmacıları güç duruma itebileceğinden bu tez çalışmasının, 11 Eylül sonrası yeni oryantalist söylemde öteki inşasına yönelik tez çalışmalarına ya da araştırmalara bakış açısı kazandırabileceği,
3. Öteki sunumuna yönelik bulgulara ek olarak 11 Eylül sonrası Hollywood'un ideolojisi ile "oryantalizm ve öteki" bağlantısının film anlatılarına nasıl yerleştirildiği de göz ardı edilmemelidir. Karmaşık yapıları ihtiva eden söylemlerin nelere karşılık geldiği ve kurumsallaşmış/tanımlanmış bir

"Doğu(lu)" perspektifinden müslüman tasviri/algılayışının nasıl bir zemine oturtulduğunu ele alan bu çalışmanın, açık ya da gizli göndermeler taşıyan temsil poltikalarının anlaşılabilmesine de katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

4.1.4. Hipotezler

Amerikan Sinemasının elementleri ya da araçlarından *(vehicles)* "Öteki" olgusu ve "Doğu(lu)" klişesi, sinemanın ilk yıllarından günümüze değin film anlatılarında kültürel kodlarla desteklenen ve temsiller aracılığıyla yeni tanımlara/kurgulara maruz kalabilmektedir. "Doğu, Doğulu, Arap, Müslüman, Barbar ve Tuhaf" kategorileri ise Oryantalist söylemin doğasıyla bütünleşen bir yelpaze olabilmiştir. Bu yelpaze özellikle de 11 Eylül sonrasında "Terör, Terörizm, Tehdit, Düşman" algılarıyla daha da yeni terminolojilerle çevrelenmiştir. Bu temel varsayımlardan yola çıkılarak çalışmanın hipotezlerinin şu şekilde oluşturulduğu söylenebilir:

1. 11 Eylül sonrası Hollywood'un öteki sunumunda Araplara ait temsiller üzerinden bir genellemeye gidildiği, böylece "Doğu/Müslüman" imgesinin ötekileştirici bir mekanizma haline geldiği görülmektedir.
2. 11 Eylül olaylarından sonra Müslümanları/İslamı konu edinen Hollywood yapımlarında, "Biz (Batılı) ve Onlar (Doğulu)" dikotomisi daha da derinleşmektedir.
3. Oryantalist gelenekte müslümanlara atfedilen özelliklere yeni ya da benzer klişelerin/benzetmelerin eklendiği görülmektedir.
4. Hollywood'un öteki sunumuna yönelik yaklaşımları dönemden döneme değişebileceği gibi her dönemin öteki tanımlamaları/işaretlemelerinin benzer ya da farklı kazanımları biri birine katarak daha da zengin bir görünüm arz etmektedir.
5. Öteki/Doğu temsilinde önceki örneklemelerin/mitlerin ve klişelerin, bir sonraki algılara referans teşkil ettiği, kurgulanan Doğu tasvirinin ise bir önceki dönemden farklı olarak dönemin siyasal, ekonomik, sosyal şartlarına ve kültürel kodlarına uygun kategorilerle örtüştüğü anlaşılmaktadır.
6. Dönemler arasındaki öteki sunumu farklı uygulamaları kapsasa da, olumsuz temsillerin gerçeğin yeniden üretimini mümkün kılmakta ve Doğu, Batılı

perspektif tarafından yeniden ve yeniden tanımlanmaya, yeni fantezilerle kurgulanmaya ihtiyaç duymaktadır.

7. Doğulu ve Batılı karşıtlığını içeren söylemlerde, “Biz”in hegemonik bir gücü, kurtarıcı bir rolü, erkeksi (eril) bir kimliğe sahip ve insancıl/yardımsever/dost *(humanist/friendly/friend)* bir insan olduğu; “Onlar”ın ise yönetilmeye/yardıma muhtaç, kurtarılmayı gözleyen ve kadınsı (dişil) bir kimliğe sahip olduğu fakat Batılı insana karşı vahşi ve barbarca *(barbaric, wild, uncivilized)* davranan ve insan olamayan bir portreyle tasvir edilmektedir.

4.1.5. Sınırlılıklar

11 Eylül olayları sonrası Amerikan sinemasında “Öteki/Arap/Müslüman” sunumlarında daha çok Ortadoğu üzerine odaklanılmış olması, bu araştırmada incelenecek sinema filmlerinin olay örgüsünün Irak’ta ve Suudi Arabistan’da geçen ve bu ülkelerdeki Arap/Doğulu/Müslüman dünyası temasını konu edinen yapımlarla sınırlı kalınacağını göstermektedir. Öteki sunumlarına yönelik bölge ülkelerinden “Mısır, Tunus, Türkiye, İran, Afganistan ve Pakistan gibi” ülkeler bu kapsamın dışında tutulacaktır.

4.1.6. Evren ve Örneklem

11 Eylül öncesinde Öteki/Doğu/Müslüman imgeleri sadece Hollywood sinemasının değindiği bir tema değil, Alman, İtalyan, İngiliz, Fransız, İsrail sinemalarının da başvurduğu bir araç olarak kullanıla gelmiştir. 11 Eylül sonrasında Amerikan Sinemasının dışında Hint sinemasında da “öteki algısına” hizmet eden yapımlara rastlanmaktadır. Araştırmanın evreninin genişlemesinden dolayı “öteki” olgusu ve sunumu Amerikan (Hollywood) Sinemasından örnek filmlerle analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, 2002- 2008 yılları arasında yalnızca ABD yapımı 26 filme, ABD ve diğer ülkelerin ortak yapımı 17 filme ve toplamda da 43 filme ulaşılmıştır (Bakınız EK 2). Toplamda 43 yapımın “öteki” sunumuyla dolaylı/doğrudan ilişkili olduğu görülmüş ve bunlar arasından rastgele 2 film seçilip örnekleme dâhil edilmiştir. Örnekleme alınan Krallık (*The Kingdom*, 2007) ve Ölümcül Tuzak (*The Hurt Locker*, 2008) adlı filmlerin olay örgüsünün büyük bir bölümünün Irak’ta ve Suudi

Arabistan'da geçtiği, "Doğulu/Müslüman ve Arap" sunumlarına yönelik söylemler barındırdığı gözlenmiştir.

4.2. Yöntem

Bu araştırmada "söylem analizi" yönteminden yararlanılmış ve her iki örneklem filmde (The Kingdom ve The Hurt Locker) bu yöntem esas alınarak çözümlemeye gidilmiştir. Söylem analizine değinmeden önce söylemin hangi anlama ve anlam yapılarına karşılık geldiği, böyle bir çalışma için söylem kavramının hangi boyutuyla ele alınacağına değinmek yerinde olacaktır. Söylem "dünyayı bilinebilir ve anlaşılabilir kılan her türlü konuşma, yazı ve inanç" (Walia, 2004:103), "cümlelerin üstünde dilin örgütlü bir biçimde kullanımı, konuşmada etkileme niyetini varsayan her türlü yazılı/sözlü ifade" (Mutlu, 2008: 262) anlamlarında kullanılmıştır. Söylem ayrıca "her biri sonsuz şekilde birbirine bağlanabilen, kendi kategorileri ve unsurları olan birçok düzeydeki karmaşık yapı" (Dijk, 2003: 55) gibi anlamlara gelmektedir. Foucault'cu anlamda söylem ise "bilgi yoluyla koordine edilen, bir iktidar dilinin ortaya çıkmasına neden olan, dillendirilmemiş kurallarla yönetilen ifadeler ve bir ibareler dizisi olmanın yanı sıra, toplumsal maddiliği ve ideolojik özgüllüğü olan ve her zaman iktidarla üst üste binen" bir yapı görünümündedir (Mutlu, 2008: 262). Ona göre söylem, "dünyanın basitçe bir tanımlaması değil, toplumsal erkin başlıca bir görüngüsüdür". Toplumsal fenomenlerin kısmen de olsa bir söylem içinden kurulduğunu niteleyen Foucault, söylemi iktidar ilişkilerinde özellikle de örgütlenmiş ve kurumlaşmış dillerde cisimlenen iktidar ilişkilerinde temellendirir.

İnsanlar arasındaki ilişkiler, hayata bakış açıları ve eylemler hakkında bilgiler de veren söylem, dilsel bir pratik olup aynı zamanda toplumsal ilişkiler için temel alanlardan, hegemonik mücadelenin de en canlı yaşandığı yerlerden biridir (Çoban, 2003: 270). Söylem, daha farklı anlamlarıyla "hem iktidarın bir aracı hem de bir etkisi olabildiği gibi bir engel, güçlük, direniş noktası ve muhalif bir strateji" (Mills, 2003: 128) ya da "toplumsal bir dünyayı dolduran ilişkilerin, özne ve nesnelerin yaratılmasına katkıda bulunan" (Fairclough, 2003: 159) bir kavram olarak da açıklanmıştır. Söylem aracılığıyla ötekiliğin kuruluşunda "dil, söylem ve ideolojiye" ilişkin çalışmaların genelinde "ideoloji ve dil arasında kopmaz bir bağın olduğu" gözükmektedir (Akca, 2007: 11). Akca'ya göre bu anlamda "ideoloji, toplumsal pratikler yoluyla içselleştirilir

ve yeniden üretilir. En önemli toplumsal pratiklerden dil ise olayların ve nesnelerin nasıl adlandırıldıklarını, hangi sıfatlarla sunulduklarını, olumlu ya da olumsuz değerlerin atfedilmesi gibi ideolojik yansımaları" açığa çıkarmaktadır. Bu ideolojik belirlenimler ya da etkilenimler, çoğunlukla dil kullanımına yerleşerek doğallaşırken ideoloji de görünmez hale gelmekte, bundan ötürü de dilin kullanımındaki ideolojik yansımaların ortaya çıkarılması için söylemin çeşitli yöntemlerle incelenmesine ya da analiz edilmesine ihtiyaç duyulduğu düşünülmektedir.

Söylem Çözümlemesi veya Eleştirel Söylem Çözümlemesi dili "söylem" olarak tanımlayan ve Antropoloji, Edebiyat, Dil Bilimleri, Sosyoloji ve Psikoloji gibi sosyal bilimler alanlarının disiplinlerarası etkileşimiyle oluşan bir çözümleme yöntemidir. Söylemi toplumsal bir pratik olarak kabul edip söylem denilen dil kullanım birimleri, toplumsal yapı ve kurumlar arasındaki ilişkiyi özellikle metnin içinde yer alan ideolojik yapılar bağlamında sistematik olarak tanımlamayı ve açıklamayı amaçlar. Hâkim ideolojinin dışında yer alan kesimlerin medyada ve sinemada ötekileştirilmesi ve gerçekliğin yeniden üretilmesi Stuart Hall'in deyişiyle, "Gerçeklik tanımlarının, tüm dilsel pratikler yoluyla desteklenip üretildiğini ve bu dilsel pratikler aracılığıyla 'gerçek'in seçilmiş tanımlarının temsil edildiğini" (Akca, 2007: 11- 12) ortaya koymaktaydı. Söylem kavramıyla ideoloji ve dil arasındaki ilişki de dikkate alındığında "anlamın doğa içinde verili olmayıp toplumsal ilişkiler ağı içinde üretildiği, dolayısıyla aynı olaylara farklı anlamlar yüklenebildiği" de ortaya çıkmaktadır.

İngilizcede 'Söylem Çözümlemesi' başlığını taşıyan ilk çalışma, Noam Chomsky'nin hocası Zellig Haris'in 1952 yılında *Language* dergisinde yayımladığı bir makale ile başladığı kabul edilmektedir (Atabek: 2007: 151). Söylem *(discourse)* sözcüğü özellikle 1970'lerden sonra yaygın bir şekilde Batılı akademik çevrelerde Eleştirel Söylem Çözümlemesi haliyle de kullanılmaya başlanmıştır. Mills, bundaki nedenin büyük ölçüde "Foucault'nun çağdaşlarından farklı olarak ideoloji sözcüğü yerine söylem sözcüğünü tercih etmesinin rol oynadığını" belirtmiştir. En çok bilinen eleştirel söylemcilerden Van Dijk'in ve Fairclough'un eserleri de yine 1970'lerin sonundan itibaren yayımlanmaya ve Batılı akademik çevrelerde dikkat çekmeye başlamıştır. Atabek'e göre (2007: 152) söylem çözümlemesi bir "okuma"ya ve "anlama"ya dayalı bir sonucu amaçlarken fikirlerin, anlayışların ve bilincin üretiminin her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetine ve karşılıklı maddi

ilişkilerine, gerçek yaşamın diline bağlı olduğunun altını çizmektedir. 80'li yılların sonlarından itibaren söylem analizinde "cümle"nin, anlamlı en küçük birim olmaktan çıktığı; anlamın, metnin içerisinde yer alan diğer dilsel özelliklerin dışında düşünülemediği kaydedilmiştir.

Söylem analizi ya da çözümlemesi dil çalışmalarında, ağırlığı tek tek sözcüklerin, deyimlerin ya da cümlelerin incelenmesinden dilin fiili kullanım biçimlerinin yapılarının ve işlevlerinin çözümlenmesine, yani söyleme kaydıran bir yaklaşımdır (Mutlu, 2008: 263) ve Aristoteles'ten bugüne kadar gelen ve söylemin inandırıcı, ikna edici özelliklerini konu alan klasik retorik araştırmaları bulunmaktadır. Söylem kuramcıları anlamın verili olmadığını, çok sayıda kurumsal mekânı ve pratiği boylu boyunca kesecek şekilde toplumsal olarak kurulmuş olduğunu ileri sürerler. Böylelikle de bu kuramcılar, söylemin maddi ve ayrı türden yapısının altını çizerler. Michel Foucault başta olmak üzere diğer söylem kuramcılarına göre söylem kuramının en önemli ilgi alanlarından biri, söylemin kurumsal dayanakları, insanların içinden konuştukları görüş noktaları, konumları, bunların olanaklı kıldığı bağlantıları ve öne sürülen erk ilişkilerini çözümlemektir (Mutlu, 2008: 264). Buna ek olarak söylem, farklı grupların "hegemonya, anlam ve ideoloji için çaba harcadıkları bir mücadele alanı ve nesnesi olarak da" yorumlanmaktadır.

Söylem analiziyle birlikte eleştirel söylem analizi de, tanımların sadece metinsel boyutta olmadığını ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Metinsel boyutlar, söylem yapılarını tanım üzerinden açıklarlar ancak söylemin anlaşılmasında asıl önemli olan bağlamsal boyuttur. Bağlamsal boyutlar sosyo-kültürel faktörler, bilişsel süreçler ve üslup gibi bağlam özellikleri ile yapısal tanımlar arasında ilişki kurarlar (Ankaralıgil, 2008: 152). Filmler ise metnin ötesinde görsel bir söylem taşımakta ve bu söylem, seçilen mekânlar, oyuncular, çekim ölçekleri, kamera açıları, kamera hareketleri, aydınlatma ve görsel-işitsel efektlerle oluşturulmaktadır. Görsel metinlerin bu çok yönlü yapısını tamamıyla çözümlemek zor olduğundan eleştirel söylem çözümlemesi aracılığıyla görsel metinlerin ideolojik yapılarını analiz etmek daha tutarlı ve geçerli bir yol gösterebilecektir.

Eleştirel söylem çözümlemesi de söylem çözümlemesi gibi söylemi, toplumsal bir pratik olarak yorumlar ve belli bir söylem ile onun içinde var olan toplumsal bağlam arasında diyalektik bir ilişki olduğunu düşünür. Söylem, toplumda kurgulayıcı bir rol

üstlenmekte ve aynı zamanda toplum tarafından biçimlenip değişebilmektedir. Toplumsal pratiklerin, içlerinde sahip oldukları etki nedeniyle önemli ideolojik işlevleri bulunmaktadır. Eleştirel söylem çözümlemesi "metnin içinde var olan ve her zamanda çok açık ve net olmayan iktidar ilişkilerinin ve ideolojik yapıların örtük yönlerini ortaya çıkarmayı" amaçlar. Ankaralıgil'e göre (2008: 152) her bir görüntü, eşya ya da planın bir başka söylem üretmesi nedeniyle televizyon haberlerinin ve filmlerin analizinin karmaşık çözümleme yöntemleriyle de incelenmelidir. Van Dijk da bu noktada "makro ve mikro yapılar" bahsetmektedir. Onun sözünü ettiği bu yapılar "metin ve görsellik bir bağlam içinde" ele alınmalıdır. Makro yapısal özellikler, televizyon haberlerinin jenerikleri, başlıkları, alt başlıkları, logoları, canlandırmaları ve müzikleri gibi boyutlardan oluşur. Mikro yapısal özellikler ise retorik, seçilen kelimeler, cümle yapıları ve aralarındaki ilişkiden oluşmaktadır. Söylem, günümüzdeki kullanımıyla dil içinde şifrelemiş ideolojiyi toplumsal ve kurumsal olarak ortaya çıkarmakta, Van Dijk'a göre de bazen "söylenmemişin çözümlenmesinde" açıklayıcı olmaktadır.

4.2.1. Araştırma Modeli

Tez konu başlığı "11 Eylül Sonrası Amerikan Sinemasında 'Öteki'nin Sunumu" olarak belirlenen bu çalışma bir durum tespitine karşılık gelmektedir. Araştırmanın örneklemindeki iki filmle (*The Kingdom* ve *The Hurt Locker*) alakalı bazı konulara bu bölümde temas edilmesi gerekmektedir. Hollywood sinemasında Öteki/Arap/Müslüman imgesini temas eden yapımların "mekânsal" düzeyde üç kategoriye ayrıldığı görülür. Birincisi olay örgüsünün anlatının başından sonuna kadar sadece Batı'da geçtiği filmler (Uçuş 93, Flight 93, Dünya Ticaret Merkezi gibi). İkincisi, olay örgüsünün hem Batı'da hem de Doğu'da geçtiği filmlerdir (Amerikan Gücü: Dünya Polisi, Uçurtma Avcısı, Yargısız İnfaz gibi). Sonuncusu da olay örgüsünün baştan sona kadar Doğu'da geçtiği yapımlardır. Bu anlamda örneklemdeki ilk film, ikinci kategoride değerlendirilmelidir. Çünkü *The Kingdom* adlı filmdeki olaylar dizisi çoğunlukla Suudi Arabistan'da, bazen de ABD'de yaşanmaktadır. Amerika'da yaşanan olayların film süresi açısından düşünüldüğünde pek de uzun olmadığı bulgusuna kolaylıkla ulaşılır. İkinci film *The Hurt Locker*'daki olay örgüsünün ise tamamen Irak'ta geçtiği söylenebilir (son sahnede James'in evine geri döndüğü düşünülmediğinde) ve üçüncü kategoriye alınmalıdır. Bir diğer ayrıntı ise *The Kingdom* filminde hem Batılı hem de Doğulu karakterlere geniş yer ayrılmıştır.

Aynı durum *The Hurt Locker* için söz konusu değildir çünkü bu filmde Doğulu karakterlere çok az yer verildiği gözlenmiştir. Analizi yapılan her iki filminde böylece temel farklılıklar taşıdığı, bunun söz edilen yapımların karşılaştırılmasında da belirginleştiği görülecektir. Yine ilk filmin *(The Kingdom)* daha çok karşıtlıklar içerdiği (düşman- dost, iyimserlik- kötümserlik, çözüm arayışları- tehdit çıkmazı gibi) ve Batılı ile Doğulu karakterler arasındaki farklılıkların filmin söylemine kurulduğu; "Batılı kahraman figürünün" gizli kodlara eklemlendiği, bunun yanında "Doğulu tuhaf adam ya da gözü dönmüş düşman" mitine çoğunlukla başvurulduğu da gözlenmiştir. Hollywood'un "erkeksi" (eril güç) rolüne Batı/Batılıyı konumlandırdığı, "kadınsı" (dişil güç) rolü ise Doğu/Doğulu'ya (Arap) biçtiği anlaşılmaktadır. İkinci filmde de *(The Hurt Locker)* benzer güç ve ideolojik bağlantıların Batılı ve Doğulu karakterler aracılığıyla kurulduğu görülmektedir. Her iki filmin türünün aksiyon, gerilim ve savaş içinde yer aldığı, dolayısıyla da "Terör, El-Kaide, Terörizm ve Müslümanlar/Araplar" temaları etrafında dönen ortak özellikler taşıdığı, "savaş karşıtı" *(anti-war)* söylemlere yer verildiği ama anlatının kilit noktası "çatışmanın önlemezliği, mücadele sonrası yeni güç arayışları ve şiddet üzerine kurulu" dünya görüşleriyle sonlanmaktadır.

4.2.2. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada öncelikle, postkolonyal çalışmalar, kültürel çalışmalar ve Oryantalizm üzerine literatür taraması yapılarak kuramsal ya da kavramsal çerçeve belirlenmiştir. Diğer taraftan, araştırmada ele alınacak filmlerin incelenmesinde söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır. Bu noktada söylem analizinin Doğu'yu kuran, anlamlandıran ve onu temsil ederek tanımlayan Oryantalist söylemin filmler içinde nasıl ya da ne derecede kurulduğunun ortaya çıkarılmasını sağlayacak bir yöntem olduğu düşünülmüştür.

Bu çerçeveden ele alındığında, amacı Hollywood filmlerinde öteki sunumun Oryantalist geleneklerle etkileşimi ve söylemin filmler aracılığıyla nasıl kurulduğu ortaya çıkarılacaktır. Bu çalışmada filmlerin söylem analizi uygulanarak çözümlenmesi, Oryantalizmin "Biz/Batılılar" ve "Onlar/Doğulular" kutuplaştırmasını yapan söyleminin film metinleri içindeki varlığının sorgulanabilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte söylem analizinin yaygın olarak haber ve reklâm metinlerinin çözümlenmesinde kullanıldığı bilinmektedir. Ancak "filmin kendi başına bir metin olduğu düşünülmekte

ve söylem analizi yönteminin” (İnceiplik, 2008) bu görsel/işitsel metinlerin görüngülerin çözümlenebilmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir.

İncelenecek araştırmada Söylem Analizi yöntemi, “sosyal ve siyasi içerikteki metinlerin ve sözlü ifadelerde sosyal güç suistimalinin, başatlığın ve güç eşitsizliğinin anlaşılmasına” (İnceiplik, 2008: 13) katkı sağlamakta, yeniden üretilen/savunulan durumlarda güç ve söylem arasındaki ilişki üzerine odaklanmaktadır. Anlamlar arasındaki ilişkinin anlaşılması ve detaylı bir şekilde yapılmasına zemin hazırlayan söylem analizi, hâkim/başat sunumların ya da temsillerin incelenmesine de yardımcı olmaktadır. Karşıtlıklara dayalı bir dünyada güç dengelerinin nasıl bir yapıya sahip olduğu ve egemen söylemler arasında ne tür bir etkileşimin oluştuğu bu analiz aracılığıyla irdelenebilir. Örneğin, söylem analizi farklı medya metinlerinde anlamın farklı şekillerde nasıl oluşturulduğunu ve buna göre, farklı görme ve düşünme şekillerinin nasıl meydana geldiğini ortaya koyar. Söylem analizi, kutuplaştırmaları mümkün kılan baskın söylemlerin oluşturulduğu sosyal düzen ve uygulamalara karşı durmayı amaçlayan eleştirel bir yaklaşım (2008: 13) olarak da açıklanmaktadır.

Van Dijk’in “söylem analizi yönteminin” sistematiğinde yer alan ‘biz ve onlar’ karşıtlığının görsel metinlere de uygulanabildiği (Ankaralıgil, 2008: 151) aktarılmaktadır. Bunun yanında söylemlerin çok karmaşık bir yapı içerdiği, ideolojik yapıların ise farklı şekillerde ifade edilebileceğinden bu yapıların tipik kategoriler olarak bilgiyi düzenledikleri açıklanmakta ve araştırmanın analizinde bazı başlıklar yer edinmektedir (Dijk, 2003: 55- 56):

- Üyelik: Biz Kimiz? Kimler Bizden? Kimler kabul edilebilir?
- Etkinlikler: Ne yapıyor ya da ne planlıyoruz? Bizden ne bekleniyor?
- Amaçlar: Bunu niçin yapıyoruz? Ne elde etmek istiyoruz?
- Kurallar: Yaptığımız şeyde neler iyi, neler kötü, neye izin veriliyor neye izin verilmiyor?
- İlişkiler: Düşmanlarımız ve dostlarımız kimler? Toplumdaki durumumuz nedir?
- Kaynaklar: Başkalarının sahip olmadığı nelere sahibiz? Başkalarının sahip olduğu nelere sahip değiliz?

Bunlar içerisinde özellikle “üyelik, ilişkiler ve kaynaklar” maddelerinin araştırmaya dâhil edildiği söylenebilir. Bu başlıklar *Krallık* ve *Ölümcül Tuzak* filmlerinde anlatının geneline dağılan karmaşık söylemlerden bazılarını özetler

niteliktedir. Araştırmada "üyelik" başlığı altında film anlatılarının "biz-onlar", "dost-düşman", "barbar-medeni", "insancıl-vahşi" gibi karşıtlıklar çağrıştırdığı görülecektir. Filmlerdeki "üyelik" tanımlamasında Batılılar, Doğululardan 'kimlerle dost olabilir/dost alanına katılabilir' sorusuna *Krallık* filminde Fleury ve Haytham cevabı, Ölümcül Tuzak'ta ise Iraklı küçük çocuk ile cevap verilebileceği görülmüştür ve "ilişkiler" başlığı altında "Doğulu erk(ek)" ve "Batılı erk(ek)" zıtlığından yola çıkılarak güç dengelerinin ayrıştırılmasına gidilmiştir. Dijk'in tabiriyle bu tür sorular grup kimliği ile ideolojileri bağlantılandıran türden sorulardır. Bu sorular temelde "biz-onlar/ötekiler" kurgusuyla ilgilidir ve tipik şekilde kutuplaşmış terimleri ifade etmektedir. T. Van Dijk, çoğu ideolojik söylemin genel stratejisinin (Dijk, 2003- 56);

- Bizim hakkımızda olumlu şeyler *söyle*,
- Onlar hakkında olumsuz şeyler *söyle*, şeklinde olduğunu belirtir.

Ona göre bunun anlamı, hem olumsal kendini sunma ve olumsuz ötekini sunmanın genel bir özelliğidir, hem de *"kendimiz"* ile *"başkaları"* hakkındaki konuşma şeklimizdir. Bunların zıt anlamları sıralandığında ise,

- Bizim hakkımızda olumsuz şeyler *söyleme*,
- Onlar hakkında olumlu şeyler *söyleme*, ilkelerini karşımıza çıkarmaktadır. Dijk, ideolojik çözümlemeye olanak vermek için yukarıdaki 4 ilkeyi aşağıdaki gibi değiştirir. Bunlar,
- Bizim hakkımızda olumlu şeyleri *vurgula*,
- Onlar hakkında olumsuz şeyleri *vurgula*,
- Bizim hakkımızda olumsuz şeyleri *vurgulama*,
- Onlar hakkında olumlu şeyleri *vurgulama*, şeklinde sıralanmış ve bu dört olasılık 'ideolojik [dördül alan] kare' (2003- 57) olarak adlandırılan bir kavramsal alan oluşturur.

Van Dijk'in sözünü ettiği "dördül alan", 'bizim' iyi 'onların' kötü şeyleri hakkında belirgin ve belirgin olmayan, açık ya da örtük, abartılı ya da örtmeceleri vurgulamaktadır. Tüm söylemler gibi kitle iletişim araçlarına sızarak dil dolayımıyla oluşturulan söylemler, ötekini tanımlamak için kullanılan ifadeler olarak görülür. Akca da "karşıtlığın bir kutbu hep bir 'yokluk/eksiklik' ile işaretlenen öteki, böyle bir durumda diğer kutbun üstünlüğü hiç ifade edilmeksizin açık hale getirildiğine" (2007: 11- 12) kayda geçmektedir. Akca verdiği örnekte "Sorun, Doğulu toplumlarda 'sivil

toplumun' ya da ikincil yapıların gerçekten olup olmaması değil, onları tanımlarken ya da açıklarken niçin Batılı toplumlara özgü böyle bir kurumun esas alındığını" sorgulamıştır.

Dijk'a göre "ideolojik söylem çözümlemesinde tümce ya da bir metnin bir parçasıyla ima edilen anlamları açık hale getirmek eleştirel incelemenin güçlü bir aracı olabilir" (2003: 60). Bilginin genel itibariyle ifade edilme veya açık bırakılma seçeneklerinin ideolojik olarak yansız olmadığını düşünen Dijk, insanların bazı kişilerin olumlu imajlarını "örtük" bırakmaya eğilimli olduğunu ama öbür cihetten "düşmanlar/grubun dışındakiler" için olumsuz bir özelliğin/bilginin metinde ve konuşmada "açık" hale getirilmeye çalışıldığına vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla da pek çok söylem biçiminden bahsedilebilir ancak bu araştırmada söylem anlamının tipik özelliklerinden bazılarının (Dijk, 2003: 60- 68) ön plana çıkarıldığı gözlenmiştir:

- İmalar ve önvarsayımlar,
- Yerel tutarlılık (bir söylemin tümcelerinin anlamları/önermeleri, bir şekliyle ilişkili olmak durumundadır)
- Eşanlamlılık, yeniden anlatım (Batı Avrupa'daki 'yabancılar'dan söz etmek yerine genellikle göçmenlere gönderme yapılması)
- Örnekler ve açıklamalar (Biz ve Onlar hakkındaki söylemde, bizim iyi eylemlerimiz onların kötü davranışları hakkında hikâyeler)
- Yadsıma ifadeleri ("Şunlara karşı değilim, buna karşı değiliz ama" şeklinde başlayan daha çok kendini olumsal-sunmaya dayanan pratiklerdir)

Bunlara ek olarak Dijk'in çalışmalarında değindiği ideolojik çözümlemenin kategorilerinden bazıları da (2003: 79- 112) çalışmada yeri geldikçe kullanılacaktır. Bu kategoriler ırkçı söylemler bağlamında da incelenmeye alınmıştır.

- Aktör tanımı/anlamı (işlevleri, rolleri, belirli ya da belirsiz eylemleri, konumları ve insanlarla ilişkileri). Bu kategorideki genel ideolojik strateji "olumlu kendini-sunma" ya da " olumsuz ötekini-sunma" şeklindedir.
- Sınıflandırma: Analiz edilen filmlerde öteki sınıflandırmasının iki farklı kategoride yer edindiği söylenebilir. İlk kategoride *The Kingdom*'da Fleury, Haytham ve *The Hurt Locker*'da Iraklı çocuk Beckham [çocuğun adının olmaması da Doğulunun kimliksizleştirilmesine bir işarettir]. İkinci kategorideki öteki

sınıflandırmasına General Abdülmelik, Suudi polisleri ya da diğer düşman ötekiler (El-Kaideliler, Iraklı isyancılar/bombacılar) girmektedir.

- Karşılaştırma (Karakterler arasındaki düşünce farklılıkları, bizim dünya görüşümüz ve sizin dünya görüşünüz)
- Mesafe koyma (Filmin anlatısında Biz-Onlar kutuplaşmasının ifade yollardan biri de kişilerin konuşmalarında mesafe koymalarıdır)
- Dramatize etme/Kurbanlaştırma (Kurbanın "bizler" olduğu "onların" ise batılıyı tehlikeye ittiği [kendi ailesini de] anlamının verildiği bir kategoridir. Bu kategoride aynı zamanda "ötekiler" olumsuz açıdan temsil edilmeye eğilimli olduklarından tehditle bağdaşan yönleri batılıların yaşam özgürlüğüne engel olmaktadır).
- Örtmece (Söylemlerin, tepkilerin ve ötekileştirici politikaların daha çok sözün yumuşatılması ve olaylar karşısında sakin olma haliyle önemli rol üstlendiği görülür)
- Otorite (Baskın güç ve iktidar ilişkilerinde Doğuluların yönetilmeye/yönlendirilmeye muhtaç oldukları, kendini-olumlu sunulurken ötekinin-olumsuz sunulduğu bir yapı anlatıya yerleştirilir)
- Mantıksızlıklar (Öteki üzerinden yapılan genellemelerde eylem ve söylemin tutarsızlığı/mantıksız oluşu göz önüne serilir. Öteki, Batılının aynasından yansıtılan bir düzleme oturur.)
- Genelleştirme (Krallık filminde Mayes'in "Arabistan'a gidersem herkes gözü üzerimde olacak" sözü, onların tamamına aynı görüşle yaklaşıldığını gösteren bir örnektir. Burada "çoğu, hepsi, sürekli, her yerde" gibi ifadeler mekân ve karakter sunumlarında belirginleşir. Söz gelimi Ölümcül Tuzak'ta Sanborn'un "Irak'taysan öldün demektir" sözü bu ifadelere örnek teşkil etmektedir.
- İnsancıllık/Makro Strateji (Mayes'in küçük kıza bilye uzatması ve oradaki kadınları ürkütmemesi ama bunun tam zıttına batılılara "düşman" tarafından sinsi tuzaklar kurulması). Bizim ne yapmamız ve neyi yapmamamız da makro yapılar arasındaki yerini alır.
- Örtüklük/İma (Said'in sözünü ettiği kurumsallaşmış yapıların her zaman verili olmadığı onların çözümlemesi ve ortaya çıkarılması gerekir. İdeolojik söylemler ise gerek söze gerek görüntünün diline ya da kurgu teknikleriyle bütünleşen kamera

devinimleri/açıları yoluyla işlerlik kazanmaktadır. Birçok edimsel (fiili) ya da bağlamsal (ilişkiler örgüsü/bağlantısı, kontekst)

- Abartma (Olumsal kendini-sunma ya da olumsuz ötekini-sunma genel stratejisi içerisinde ötekilerin kötü eylemleri, ruh halleri ya da özelliklerinin abartılı [bizim kötü eylemlerimizin yumuşatılmış olarak] olarak ifade edilmesidir.)
- Kutuplaşma/Biz-Onlar sınıflandırması veya düalizmi (Batılı ve Doğulu karakterlerin sunumunda ortaya çıkan dikotomi *(dichotomy)* argümanı "temsiller, tutumlar ve ideolojiler" tarafından güçlü bir şekilde desteklenir).
- (Ön)varsayım (Öteki hakkındaki bilgi doğru da olsa yanlış da olsa bilinenin doğru olduğunu kabul ederek ona yaklaşılır ve strateji geliştirilir).
- Yineleme (Batılı dünya görüşünün kendini olumlu-sunduğu, Doğulu bakış açısının ise olumsuz addedildiği stratejilerdir). Buradaki temel felsefe de "bizim iyi yönlerimizden bahset ama onların kötü yönlerinden bahset" anlayışı hâkim olabilmektedir. Tekrarlanan her manalı sözcük ve söz dizisi söylemi pekiştirirken, izleyiciye "örtük" de olsa kodlar gönderebilmektedir.

Söylem analizinden yola çıkılarak açıklanmaya çalışılan ve Öteki'ni/Doğu'yu ve Arapları/Müslümanları konu edinen Hollywood filmleri "kendi *(self)*" ile "öteki *(other)*" arasında bir karşıtlığa/ikililiğe dikkat çekmektedir. Bu ayrımda pek çok Hollywood yapımının tematik yapılar barındırdığı ve filmin anlatısına göre bu yapıların tasnif edildiği ya da kategorize edildiği açıklanmıştır. Araştırmanın örneklemlerinden *The Kingdom*, batılı ve doğulu karakterlerin sıkça kullanıldığı bir film olarak göze çarpmış, bu filmde kategorilere ayrılan "biz" ve "onlar" ya da "dost" ve "düşman" gibi tezatlara yer verilmiştir. Anlatının durumuna göre kimi zaman Batılıda olan "olumlu bir özellik" "öteki'ndeki olmayan bir eksiklik" karşıtlığına bürünerek söyleme yerleştirilmiştir.

4.2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Araştırmada Doğulu ve Batılı karakterlere yönelik sunumlarda bazı kategorilerin oluşturulduğu gözlenmiş ve söylem analizi yönteminden hareketle bunların alt basamaklar halinde dizilmesi uygun görülmüştür. Verilerin toplanması ve analizi aşamasında filmlerin, söylem çözümlemesiyle nasıl yapıldığına değinilmesi

gerekmektedir. Örneklemi oluşturan iki film de, söylemi oluşturan “görüntü, diyalog, mekân ve karakter sunumlarıyla” incelenmiştir.

Birinci aşamada filmdeki konuşma (diyalog) sahnelerine yer verilmiş ve filmin kendi diline bağlı kalınarak “öteki sunumu, oryantalist söylemin retoriği ve terörizm/tehdit algısı” paralelinde gerçeğin inşasına eşlik eden “araçlar/yapılar” ortaya konulmuştur. Diyaloglarda vurgu yapılan kelimelerin ne tür metaforlara ışık tuttuğu ve eğretilemeler yansıtan cümleler arasındaki bağlantıların yorumlanması yapılmıştır. Bu anlamda Van Dijk’in değindiği “makro ve mikro yapı özelliklerinin” diyaloglar arasındaki anlam üretiminin nasıl kurgulandığının anlaşılmasında yol gösterici olabileceğinden analizin kapsamına alınmıştır.

İkinci olarak da filmin temel dayanak noktası olarak görüntü okunmaya çalışılmıştır. Bu anlamda her filmin birer metin olduğu düşünüldüğünde “görüntünün de bir dili, mahiyeti ve söylemi” olduğu görülmektedir. Anlatıdaki görsel öğelerin Oryantalist söylemle/gelenekle bağlantısı ve Doğulu/Arap imgesine dair göndermelerin ne tür etkileşim içinde oldukları da ele alınmıştır. “Görselliğin ideolojik söyleminin” açığa çıkarıldığı kareler, filmin can alıcı sahnelerinden çıkarılmış ve araştırmanın önemli yerlerine ilave edilmiş/iliştirilmiştir. Film karelerinin süreleri *(timecode)* de bu karelerin altına kaydedilmiş, ayrıca diyalogların da hangi süreler arasında geçtiği analize dâhil edilmiştir.

Bir diğer “araç” olarak anlatıdaki Batılı ve Doğulu karakterlerin sunumunun, olaylar dizisi etrafında nasıl konumlandırıldıkları, kişilik özelliklerinin eylemlerde nasıl betimlemdiği ve karşıtlıklar içerdiği araştırılmıştır. Batılı erkeğin “sahip olduğu”, Doğulu erkeğin ise “yoksun olduğu ya da sahip olamadığı” yönlerin hangi söylemler yoluyla kurulduğu, çalışmaya kaydedilen önemli bir unsur olarak gözükmektedir. 11 Eylül sonrası “öteki” sunumunda karşıtlıklar, benzerlikler ya da farklılıklar önemli enstrümanlardan olup, bu klişelerin daha çok “ötekileştirilme aygıtı” içinde işlendiği düşünülebilir. Berenike Jung’un *“Narrating Violence in Post-9/11 Action Cinema”* (2010) adlı çalışmada alt kategoriler halinde sıraladığı “şiddet, terörizm, kahramanlar ve düşmanlar, görsel söylem ve şiddet, 11 Eylül politikaları” gibi (9/11 politics) “sinematik anlatım” *(cinematic narration)* kalıplarının bu çalışmaya referans teşkil etmiştir. Bu anlatım yöntemleriyle 11 Eylül olayları arasındaki ilişki, terörizm ve medya konuları geniş bir bağlamda değerlendirilmiştir. Yine Amerikan İslami Sosyal Bilimler

Dergisinin özel sayı olarak yayımladığı *“Neo-Orientalism and Islamophobia: Post–9/11”* çalışmada incelenmeye değer önemli makaleler bulunmaktadır. Bu dergi Uluslararası İslam ve Müslüman Sosyal Bilimler Enstitüsü Düşünce Derneği tarafından hazırlanmıştır.

Veri toplama ve analizi aşamasında filmlerdeki Doğulu/Arap imgesinin “düşman, kadınsı, tehlikeli, acımasız, yardıma muhtaç, kirli, asık suratlı, fantezi düşkünü, çözüme yanaşmayan, kargaşaya ve kaosa meyilli, edilgen, tuhaf, sinsi, batı düşmanı, tuzak kurucu, içten pazarlıklı, bazen petrol şeyhi kadar zengin/gösterişli bazen de ölü beldede yaşayan Iraklılar kadar fakir/çelimsiz, çatışmacı ve savaşçı” gibi tasvirlerle tanımlandığı açığa çıkmaktadır. Batılı/Amerikalı ya da Avrupalı ise “dost, erkeksi, barışçıl, merhametli, disiplinli, çözüm arayıcı, güleryüzlü, açıksözlü, samimi ve düşmanları sivil halktan arındıran kurtarıcı/kahraman” portreleriyle sunulmaktadır. Film çözümlemesinde önemli bir payı olan yukarıdaki betimlemeler söylemin anlaşılmasında ideolojinin “gizli” ya da “örtük” anlamlar içerdiği gibi aşağıdaki kavramlar da diyalog çözümlemelerinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır:

- Mecaz/metafor (eğretileme ve düzdeğişmece)
- Benzetmeler ve ironiler (dolaylı ve alaylı anlatım)
- Uslamlama (bilinen veya doğru olarak kabul edilen belirli önermelerden başka önermeler çıkarma)
- Örtmece (söylenmesi kaba, çirkin veya sakıncalı görülen nesnelerin, kavramların, başka kelimelerle daha uygun biçimde anlatılması)
- Alegori (bir görüntü, yaşantı veya davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme)

Verilerin çözümünde filmin künyesi ve filmin konusuna değinilmiş, Filmin anlatısı içinde öteki’nin sunumu ve oryantalist söylemler şu şekilde yer almaktadır: “Biz”e/Batılı Güce, Batılı Kadına ve Batılı Güce/Erkeğe İlişkin Sunumlar, Öteki/Doğulu İmgesine, Doğulu/Arap/Müslümana İlişkin Sunumlar, Mekân Tasviri ve Savaş Algısına İlişkin Sunumlar, Batılılara/Kahramana ve Doğululara/Tehdide İlişkin Sunumlar.

BEŞİNCİ BÖLÜM
5. 11 EYLÜL SONRASI AMERİKAN SİNEMASINDA ÖTEKİNİN SUNUMUNA İLİŞKİN FİLMLERİN ÇÖZÜMLEMESİ

5.1. "Krallık" (*The Kingdom,* 2007) Filminde Öteki'nin Sunumu ve Söylem Çözümlemesi

Bu başlık altında *The Kingdom* filminin künyesine, filmin konusuna ve oryantalist söylemin kategorik yansımalarına değinilecektir.

5.1.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı : The Kingdom
Yapım Yılı : 2007
Ülke : ABD, Almanya
Tür : Aksiyon, Dram, Gerilim
Dil : İngilizce, Arapça
Yönetmen : Peter Berg
Görüntü Yönetmeni : Mauro Fiore
Yapımcılar : Sarah Aubrey, John Cameron, K. C. Hodenfield
Senaryo : Matthew Michael Carnahan
Oyuncular :
Jamie Foxx (Ronald Fleury), *Chris Cooper* (Grant Sykes), *Jennifer Garner* (Janet Mayes), *Jason Bateman* (Adam Leavitt) *Ashraf Barhom* (Faris Al-Ghazi), *Ali Suliman* (Haytham), *Jeremy Piven* (Damon Schmidt), *Richard Jenkins* (Robert Grace), *Tim McGraw* (Aaron Jackson), *Kyle Chandler* (Francis Manner)
Vizyon Tarihi : 02 Kasım 2007 (Türkiye)

5.1.2. Filmin Konusu

Film, Suudi Arabistan'ın nasıl kurulduğunu, 1932'lerden 1990'lı yıllara kadar bölgede ne tür gelişmeler yaşandığı ardından Körfez Savaşı'nın patlak vermesi ve dünya genelinde artan terör saldırılarıyla açılmaktadır. ABD'nin Irak'a müdahalesi ve iç tışmalar, El-Kaide örgütünün kuruluşu ve büyümesiyle devam eden anlatıda, 11 Eylül

öncesi atmosferi gözler önüne sermekte ve 11 Eylül 2001 *(9/11)* olaylarındaki eylemcilerin %80'inin Suudi asıllı olmasına yer verilmektedir. Bu olaylar, Suudi Arabistan ile Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ilişkileri olumsuz bir biçimde etkiler. Olaylar dizisi, Suudi Arabistan'ın ve Krallık'ın mevcut mücadeleleri ve ülkelerindeki aşırı terörist oluşuma karşı ülkenin kontrolünü sağlamakla devam eder. Amerikan vatandaşları ile onların petrol şirketi arasında oynanan softbol maçında, saldırganların bombalı eylemleri neticesinde birçok Suudi eyalet polisi ve Amerikalı ölür. Terörist görünümü verilen kişilerden bazıları Suudi polisi üniformalarını giyip resmi bir aracı kaçırırlar. Ardından çevredeki sivillere (batılı vatandaşlara) ateş etmeye başlanır ve pek çok insan öldürülür. O anki kargaşada bir intihar bombacısı polis kıyafetiyle insanları önce yatıştırmaya çalışır ardından elindeki bombayı patlatarak kendi kimliğini açığa çıkarır. Bir anda her yer savaş alanına döner ve etraftaki herkese ve her şeye ateş edilmeye devam edilir. Yaşanan saldırılar üzerine FBI'ın Suudi Arabistan'daki yasal ataşesi özel ajan Francis Manner (Kyle Chandler), kendi meslektaşı özel ajan Ronald Fleury'u (Jamie Foxx) arar ve ona saldırı hakkında bilgi verir. Kısa bir süre sonra ise ikinci bir bomba patlar, pek çok insanın öldüğü sahnelenir.

Fleury, FBI takımındaki çalışanlara ve özel ajan Janet Mayes'e (Jennifer Garner) Arabistan'daki olayları anlatır, özel ajan Francis'in öldüğü haberini verir ve herkes bu duruma çok üzülür. Fleury, Mayes'in kulağına eğilerek duygularını kontrol etmesi gerektiğini fısıldar. Ajanlar derhal Suudi Arabistan'a gidilmesini planlar ama Suudi büyükelçiliğinden olumlu bir cevap verilmemektedir. Ajan Fleury de Suudi Büyükelçiliğine karşı bir şantaja girişir ve bazı ajanların Suudi Arabistan'a gitmelerine izin verilir. FBI personelini Suudi polisi kuvvet komutanı Al-Ghazi (Ashraf Barhom) Arabistan havaalanında karşılar ve onları kalacakları yere götürür. Al-Ghazi (El-Gazi) Amerikalılara verilen iznin sınırlı olduğunu ve buna göre davranmaları gerektiğini hatırlatır. Ajanlara patlamayı soruşturmaları için birkaç günlük izin verilmesi, Suudi Arabistan milli muhafızı Genel Abdulmalik'in (Mahmoud Said) hoşuna gitmemiştir.

FBI takımı, Suud Prensi Ahmed Bin Khaled'in (Omar Berdouni) sarayına akşam yemeği için davet edilir, Mayes kadın olduğu için davete çağrılmaz. Fleury, Prens Ahmed'e kendilerine yardımcı olmalarını ve düşmanları bulabilmeleri için Al Ghazi gibi deneyimli bir askeri de yanlarında görmek istediklerini belirtir. Prens'ten gerekli izni alan FBI takımı, Suudi polisiyle birlikte patlamanın aydınlatılması için suç

mahallindeki alanı inceler ve bazı delillere ulaşırlar. Bombanın bir ambulansın içine konulduğu anlaşılınca saldırganlardan birinin kardeşinin polis üniformasını kullanarak ambulansa eriştiği orta çıkar. Anlatının devamında hem Fleury hem de El-Gazi bombalı saldırının arkasında sadece gençlerin ve amatör savaşçıların olmadığını, gerçek planlayıcıların perde arkasında oldukları anlar. Fleury, havaalanı yolundan döndüklerinde bir aracın kendi konvoylarını takip ettiğini fark eder ama en gerideki zırhlı aracın içindeki saldırganlar Fleury yolunu, başka bir araç ise Haytham'ın bulunduğu aracın yolunu kesmeye çalışır. Bu arada bomba yüklü bir taksi konvoyun önüne hızlıca geçer ve başka bir araca çarpışmayla birlikte bagajdaki bomba aniden patlar. Fleury ve Al-Ghazi kazanın ardından bir aracın peşine düşer çünkü saldırganlar FBI ajanı Leavitt'i kaçırmış ve fanatik eylemcilerin (Suweidi'lerin) yaşadığı bir mahalleye götürmeye çalışmışlardır.

Leavitt'in (Jason Bateman) kurtarılması için uygun bir giriş kapısı aranmaya karar verilir. Sykes ve Haytham girişi kontrol ederlerken Fleury, Al Ghazi ve Mayes binaya girerler ve elleri silahlı adamları öldürürler. Leavitt ise saldırganlar tarafından elleri ve ayakları bağlanmış, ağzı bantlanmış bir halde infaz edilmek üzeredir. Mayes infazın yapılmak üzere olduğu odayı bulur ve Leavitt kurtarılır. Daha sonrasında Fleury ve El-Gazi bir odaya girerler. Mayes küçük kıza bir lolipop uzatır, kız ise ona bir misket hediye eder. Mayes bu misketin bombalama esnasında kullanılan misketlerden olduğunu fark eder, El-Gazi de bu durumdan şüphelenip yaşlı adama yaklaşır, elini uzatır ve adamın kopan parmaklarına bakar. Bu kişi Ebu Hamza'dır ve saldırıların arkasındaki terörist liderdir. Onun torunu da diğer bir odadan yavaşça çıkar ve El-Gazi'ye ateş eder ve onu öldürür. Fleury de bu çocuğu yaralamak ister ama çocuk da ölür. Ebu Hamza'nın gizlice silahına sarıldığını gören çavuş Haytham da ona ateş eder. Yaşlı Ebu Hamza ölmek üzereyken en genç torununun kulağına bir şeyler fısıldar.

Fleury ve Haytham, Al Ghazi'nin evinde taziye ziyaretindedir. Fleury, Al Ghazi'nin oğluna babasının çok iyi bir dost olduğunu söyler. Benzer bir sahnede ise özel ajan Manner'in oğlu belirir. Filmin sonunda saldırganlar öldürülür ve Amerikalılar evlerine döner. Leavitt, Suudi Arabistan'a gelmeden önce ajanlara Manner'in öldüğünü haber verdiği bir anda Mayes'in ağladığını ve onun yanına gidip kulağına neyi fısıldadığı sorusunu Fleury'e sorar. Diğer sahnede de Ebu Hamza'nın kızının kendi oğluna büyükbabasının ölmeden önce onun kulağına neyi fısıldadığını sorar. Fleury

"*Hepsini öldüreceğiz!*" dediğini anımsarken çocuk da, dedesi Ebu Hamza'nın kendisine "*Sakın korkma çocuğum, hepsini öldüreceğiz!*" dediğini hatırlar.

5.1.3. Filmin Anlatısı İçinde Öteki'nin Sunumu ve Oryantalist Söylem

Sinemanın ilk yıllarından 21.yüzyıla kadar, Ötekilerin/Arapların yaşadıkları yerlerin betimlenmesinde "ıssız mekânlar veya büyük çöller" gibi eğretilemelerin film anlatılarına yerleştirildiği görülmektedir. Bu filmde de mekâna dair ilk tasvirde uzun kum tepelerine ve toz bulutlarıyla kaplı çöl görüntüsüne yer ayrılmıştır. Mekânın dili aracılığıyla izleyiciye çölün ıssızlığı, büyüklüğü, gizemi ve tedirgin ediciliği hakkında bilgi aktarılmaktadır. Bununla birlikte çölün tanımından yola çıkılarak "mekânın" şehirleşmeden uzak ve hayatın olmadığı yer olarak konumlandırıldığı söylenebilir. Vahabilerin, Suudi yönetimine batılı sermayeye kapılarını açtığı için tepki gösterdiği ve Vahabiler için Batı'nın bir tehdit olarak görüldüğü, bunun için de Batı tehdidinin var olmadığı, kusursuz İslam'a geri dönülmesi amaçlandığı görülmektedir. Filmin ilk üç dakikasına yerleştirilen mekân, zaman ve tehdit/tehlike işaretlemeleri gerek görüntünün/görselliğin gücüyle desteklenmiş, gerekse ses ve yazılarla görüntü üzerine çeşitli imgeler bindirilmiştir.

Filmin açılış sahnesinde Suudi Arabistan'ın kurulduğu "1932" yılı belirmekte, daha ileriki yıllarda petrol sondajlarının Ortadoğu'yu ve yurtdışındaki ülkeleri nasıl dönüştürdüğü bir zaman çizelgesiyle gösterilmektedir. İbni Suud'un, Vahabilerin yardımıyla 1932 yılında Arabistan yarımadasının çoğunu ele geçirdikten sonra Suudi Arabistan Krallığını kurmasıyla devam eden anlatı, görüntüye bindirilen "*Wahhabi Islamic Warriors/Vahabi İslamcı Savaşçıları*" ifadesi belirgin bir biçimde göze çarpmakta ve "İslam ve Savaş ya da İslamcılar ve Teröristler" ilişkisinin ilk sinyalleri başlamaktadır. Yine buna benzer "*İslamcı Teröristler/İslami Terörizm"* (*Islamist Terror/Islamic Terrorism*) şeklindeki yansımalara filmin anlatısında değinildiği gibi, 11 Eylül sonrası saldırıları konu alan birçok sinema filmi ve televizyon dizilerinde rastlamak mümkün olabilmektedir.

Jack G. Shaanen'in (2001: 11) de belirttiği gibi "Ne zaman kameralar bir Arap'ın namaz kılışını gösterirse aniden ters bir şeyler olmakta ve bombalar patlamaya başlamaktadır". Anlatı içerisine yerleştirilen sakallı ve cübbeli bir yaşlı Arap'ın namaz kılışı ve kırsalda namaz kılan insan görüntüleri yerleştirilmiştir. Bundan sonraki

görüntülerde mekâna ilişkin ilk izlenimler aktarılmaya başlanmıştır. Doğu'nun zamansal ve mekânsal tasvirine bakıldığında farklı sunumların olduğu görülmektedir. İlk sunum daha çok oryantalist filmlerdeki mekâna dair izlenimler olup, Arap temsili üzerinden çöl, kılıç, savaş meydanı, atlılar, yerli kıyafetli Vahabiler görüntülenir. İlk görüntülerde Doğu/Ortadoğu, uzun bir süreden beri çekişmelerin ve çatışmaların yaşandığı bir bölge şeklinde ilişkilendirilmiştir. Mekânların karşılaştırılmasına ait bir diğer izlenim de Batılı yerleşim yerleri daha modern, Doğulu yerleşim yerleri ise daha az gelişmiş olduğu gösterilmektedir. Filmin başlangıç jeneriğindeki ilk temsiller arasında, ateşli Batı düşmanı Vahabiler elleri kılıçlı ve silahlı geleneksel kıyafetler içerisinde savaş meydanında mevzi almış kalabalık bir topluluk olarak görülmektedir.



Fotoğraf 1. Elleri kılıçlı Araplar, 00:00:47

1933'te Batılıların desteğiyle petrolün bulunması Suud yönetimi için önemli bir kaynak olduğu ve kralın kârlı petrol üretimini onaylamasının ardından 1938'de Suudi Arabistan ve Amerika arasında "Aramco" adlı bir petrol şirketi kurulur. Bu tarihten itibaren Arabistan'da sosyal hayatta yaşanan değişikliklerden bahsedilir. Arapların petrolü bulmasıyla batı tarzı binalar inşa etmeye başladığı, lüks ve refahın onların hayatının birer parçası olduğu anlatılmaktadır. Anlatı içerisine yerleştirilen "*duvarların dışındaki İslami katı kuralların içeride uygulanmaz*" ifadesi filmin en önemli noktasıdır. Çünkü doğulu/müslüman kadının ya da erkeğin içerideki hayatıyla dışarıdaki hayatı arasındaki bir fark olduğu filmin anlatısı içerisine yerleştirilmiş ve diğer bir diğer anlamıyla da doğulu ve batılı iki farklı kadının/erkeğin yaşam tarzları arasındaki fark sunulmaya çalışılmıştır.

Aşağıdaki resimde de görüldüğü gibi iki kadının hayat tarzı/ giyim tarzı arasında fark, Oryantalist söylemde Öteki/ Doğunun, her zaman için eksik yönleriyle gösterilmediğini anlatmaktadır. Bu söylem, Batılı da var olan iyi yönlerin anlatılması, Doğuluda var olmayanın anlatılması olarak karşımıza çıkar. Müslüman kadının peçesi onun için bir gizem, mahreminin bir parçasıdır. Doğu ile ilgili kimi roman ve

hikâyelerde, resimlerde ya da diğer eserlerde "peçenin ardındaki gizemin Batılı için sürekli bir merak konusu" olmuştur. Bu anlamda aşağıdaki iki farklı kare ötekinin sunumuna dair "farklılık/karşıtlıkları" dile getirmektedir. Doğulu kadının giyinme biçimine ilişkin bir diğer bakış açısı da *Jarhead* (2005) filminde sunulmaktadır. Filmde Amerikalı bir askerin "peçeli bir kadına" laf atması ve tahrik edici sözleri, oryantalist söylemin "peçe fantezisi" ile ilişkilendirilebilir. Batılı hayat tarzını çağrıştıran lüks evler, yüzme havuzları ve beyzbol gibi sosyal aktiviteler, eğitimli çocuk görüntülerinin ardına Doğulu hayat tarzının betimlenmesi/yerleştirilmesi iki dünya arasındaki farklılıkların işaretidir.

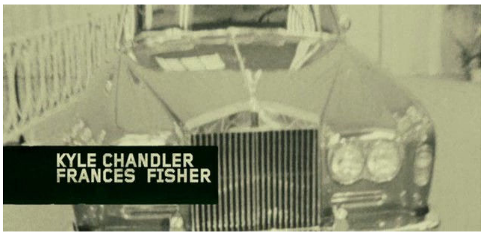


Fotoğraf 2. Doğulu kadının hayat tarzı (00:01:27)



Fotoğraf 3. Batılı kadının hayat tarzı (00:01:28)

Oryantalist imgelere ilişkin diğer örnekler arasında, Arapların lükse ve kadına meraklı, bellerinde hançer, etrafında dev kuş tüyü yelpazeler sallayan cariyeler ve karşısında dans eden kadınlar yer almaktadır. Petrol zengini Arapların lüks hayatında dansözlerin yeniden yer aldığı, konforun yeniden şekillendiğini gösteren aşağıdaki film kareleri, saraylı Arap hayatından daha modern Arap hayatına geçişi tasvir etmektedir. Adı çıkmış para tüketicileri Seçkin Suudilerin, lüks arabalarda gezdiği ve eğlence yerlerinde dans ettiği de film anlatısında yer almış ve modernleşmenin etkisiyle oryantalist imgelerin de değiştiği görülmektedir.



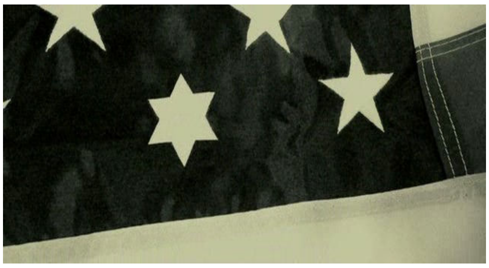


Fotoğraf 4 ve 5. Arapların lüks hayat tarzları, 00:01:42

Bunun dışında, önce Arapların lüks hayat tarzı, ardından namaz kılan sarıklı "Şeyhler" imgesi arasında da bağlantı kurulmaktadır. Varlıklı Arap Şeyhleri aynı

zamanda hem elinin altında altını/parası/petrolü olan hem de Batılı devletleri/sermayeyi kontrol altına almayı başaran, kötü insanlar şeklinde sunulmuştur.

Bir sonraki görüntülerde, 1940 yılından bu yana petrol endüstrisinde yaşanan çatışmalar, petrolde hak sahipliği iddia eden devletlerin mücadelesi, 1945'te Doğu ve Batıyı bir araya getiren petrolün korunması için ABD başkanı Roosevelt ile İbni Suud'un anlaşmasına yer verilir. 1970'lerde Arap-İsrail savaşının başlaması ve ABD'nin İsrail'e destek vermesiyle bu birliğin bozulduğu ve 1973'te Petrol Ambargosu'nun başladığı, 1974)'de ambargonun sona erdiği ve Irak ordusunun Kuveyt'e yürümesiyle Körfez Savaşı'nın (1990) patlak verdiği anlatılmıştır. Filmin başlangıç jeneriğinin ilk dört dakikasına yerleştirilen kodlar çözümlendiğinde birçok gösterge de ortaya çıkmaktadır. ABD için petrolün "ulusal güvenliğin önceliği" olduğu ve petrole uygulanan ambargoyla güç dengelerinin bozulduğu geçmektedir. Daha sonraki bölümlerde de görüleceği gibi "petrol" aynı zamanda yüzyılın da en önemli silahıdır. Batılı güçler arasındaki bağlantı aşağıdaki iki karede de görüldüğü gibi, ilk görüntüdeki İsrail bayrağı bir sonraki görüntüde ABD bayrağı üzerine bindirilmiş ve İsrail'in, ABD bayrağındaki bir yıldız olduğu göndermesi yapılmıştır:

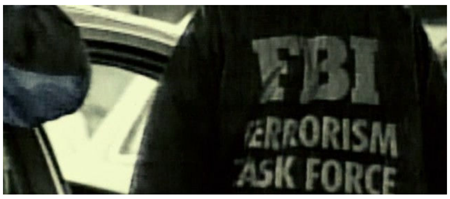
Fotoğraf 6 ve 7- İsrail ve ABD bayrağı metaforu, 00:01:54

Bu olayların akabinde Suudi uyruklu Usame Bin Ladin'in kraliyet ailesine hizmet etmeyi önermesine, Suudiler Birleşik Devletler'in yarım milyon asker önerisine onay vermesiyle cevap verir. Önerisi geri çevrilen Usame'nin ABD ve Kraliyet ailesinin ittifakını protesto etmesi ve 90'lı yıllardan sonra dünyanın birçok yerinde patlamaların yaşanması, dünyayı iki kutuplu (Doğu-Batı, İslam Dünyası-Hıristiyan Dünya) bir hale dönüştürmeye başlar. Filmde ayrıca 2000'li yıllarda Riyad, Nairobi, Daresselam ve Uss Cole gibi şehirlerdeki terörist saldırıların dünyanın birçok yerinde patlak verdiğine yer verilmiş, terörist faaliyetlerden Bin Ladin'in ve El Kaide'nin sorumlu oldukları için takip edildikleri anlatıya yerleştirilmiştir. Filmin anlatısı içerisinde yer alan ifadelerin,

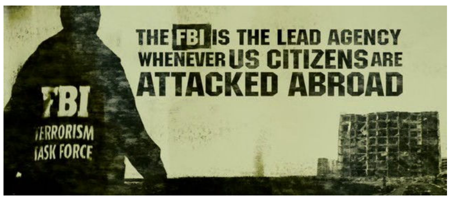
görüntülerin ve metaforların birbiriyle iç içe geçirildiği görülmekte, bu işaretlemelerin birinde 2000'li yıllarda Suudi Arabistan'ın dünyanın bir numaralı petrol üreticisi, ABD'nin ise bir numaralı petrol tüketicisi olduğu anlatılmaktadır.

11 Eylül sonrası çekilen filmlerin birçoğu "havada tehlike/panik, hava korsanları, uçak kazası ve enkaz" gibi sahneler içermektedir. *Krallık* filminde geçen bir animasyonda, bir uçağın kulelere yaklaşıp çarpması sonucu patlaması 11 Eylül 2001 olaylarında yıkılan ikiz kuleleri andırmaktadır. Saldırıların arka planındaki kişilerden 15 hava korsanının Suudi Arabistanlı olması, tüm gözlerin yeniden "Arabistan'a ve Ortadoğu'ya çevrilmesine neden olur. Ladin'in Suudi Arabistan'ı düşmana dönüştürdüğüyle devam eden filmin anlatısı, Arap yetkililerin Müslümanlık ile terörist faaliyetler arasında bir bağın kabul edilemeyeceğini, bunun içinde saldırıyı düzenleyenlerin en ağır bir şekilde kınandığını açıklar. Bu olaydan sonra Arabistan şöyle tanımlanır: *Gelenek ve modernliğin şiddetle çarpıştığı bir devlet.* Bu ifadenin ardından gelen görüntülerde ses, görüntü ve yazı gibi görsel söylemler oryantalist bakış açısıyla ilgili önemli dışavurumları perdeye yansıtmaktadır. Görsel söylemlerin içeriğine "Namaz kılan insanlar, Kâbe görüntüleri ve El Kaide'nin" eklemlenmesi öteki'ne ilişkin söylemin retoriği hakkında ipuçları vermektedir. Birbiri ardına sıralanan karmaşık görüntülerde her şey iç içe geçirilmiş bir söylemin yansıması olarak açığa çıkmakta, bu da Said'in gizli oryantalizm dediği şeyi hatırlatmaktadır.

Görsel söylemler üzerine bina edilen anlatının öteki çerçevesinde, 11 Eylül sonrası güçlü devletlerin, güvenliklerini tehdit edecek/edebilecek yerlere/kişilere müdahale etme, onların olası saldırılarına önlemler alma hakkına göndermeler yapılmaktadır: Saldırıların olduğu yer hangi ülke olursa olsun, ABD'yi etkileyecek her olayda FBI (Federal Bureau of Investigation) devreye girer. Erk'in gücünün bir yansıması olarak saldırıları inceleyen FBI (Federal Soruşturma Bürosu) ajanları filmin anlatısı aracılığıyla "bilgi-güç-iktidar" bağlantısıyla çağrışım yapmaktadır.



Fotoğraf 8. FBI (Terörizm Destek Gücü)



Fotoğraf 9. FBI (Terörizm Destek Gücü)

Jeneriğin son karesinde yer verilen görüntü, filmin içeriği ve örgüt mensupları hakkındaki izlenimi aktarmakta, diğer taraftan ellerinde “Silah ve Kur’an” bulunan maskeli-silahlı örgüt mensuplarıyla jenerik son bulmaktadır. Ötekilerin/Müslümanların/Arapların temsiline ilişkin metaforlara bakıldığında (süre, 00:03:24- 00:03:36); sırasıyla şu görsel söylemlere yer verildiği görülmektedir:

1. Suudi yolcu uçakları, jet ski, örtülü modern Arap kadınlar, lüks otomobiller,
2. ABD doları, cemaatle namaz kılanlar, lüks otomobil (Ferrari),
3. Namaz kılan kalabalık bir cemaat, küresel şirketlerin ürünleri (Sony, Arbucks, Planet Hollywood),
4. Cemaatle namaz kılanlar, küresel şirket ürünü (Valentino),
5. Namaz kılanlar, yıkılmış binalar, saldırı mekânları, FBI görevlileri ve FBI’ın terörizme ve saldırılara çözüm araması.

5.1.4. “Biz”e/Batılı Güce İlişkin Sunumlar

The Kingdom filminde “Biz’e” ya da Batılı güce yönelik temsiller iki başlık halinde sıralanabilir. Bunlardan ilki Batılı Kadına İlişkin Sunumlar, ikincisi ise Batılı Güce/Erkeğe İlişkin Sunumlar’dır.

5.1.4.1. Batılı Kadına İlişkin Sunumlar

Filmde Batılı kadınlar sürekli intihar bombacıları ve azgın teröristlerin tehdidi altında gösterilmiş, anlatının başlangıcında batılı kadınlar ve çocukların acımasız öldürüldüğü sahnelenmiştir. Bunlar içerisinde Batılı sarışın kadın karakter Mayes, FBI ajanı cesur biri olarak tasvir edilmiştir. FBI ajanlarına Arabistan’a gitme izni verildiğinde kendisinin de Ötekinin/Arapların/Teröristlerin tehdidiyle karşı karşıya kalacağı aktarılmıştır. Anlatıya Arapların/Doğuluların batılı kadınlara hayran oldukları ve onları ele geçirmek istedikleri de yerleştirilmiştir. Mayes, doğulu erkeğin ötekileştirmesine maruz kalan “mahrem bir kadın/ dokunulması ve konuşulması haram insan” şeklinde betimlenmiştir.

LEAVİTT: *What’s it like over there on the ground?*

SYKES: ***It’s a bit like Mars.***

LEAVİTT: *Mars?*

SYKES: ***Yeah.***

LEAVİTT: *Sounds like* ***I didn't pack right.***

MAYES: *Well,* ***I will be looked at with disdain for pretty much the entire time we're on the ground.*** *Kind of like South Virginia.* (00:25:55, 00:26:08)

Doğu'nun tasvirine yönelik başka bir izlenim, bomba uzmanı Sykes ile istihbarat uzmanı Leavitt arasındaki konuşmada, Suudi Arabistan'a yolculukları sırasında, bir uçakta geçmektedir. Konuşmada gidilecek yerin "Mars" gibi olduğu geçmekte, çöl adeta sessizliğe, korkuya ya da ölüme karşılık gelmektedir. Oryantalist filmlerde sıkça başvurulduğu üzere Doğuya, gizemli ve tehlikeli bir değer atfedilmektedir. Bu anlamda Arabistan'a yapılacak inceleme için "*I didn't pack right*" sözü, Doğunun küçümsendiğini göstermektedir. Patlamalardan sonra Doğu, Batılı ajanlar için de mekânsal olarak tehdidin geldiği yer ve tehlikelerle özdeşleştirilmiştir.

Oryantalist metinlerde Batılı sarışın karakterin genellikle belinde hançer, elinde kılıç olan Öteki/Arap imgesiyle gösterilmesinin bir örneği olarak filmin anlatısında, silahlanmış teröristlere başvurulmuştur. Doğu diyarı sadece erkek ajan Sykes ve Leavitt için değil kadın ajan Mayes için de tehlikeli bir beldedir. Kadını hiçe sayan Krallık'taki Doğulu imgesinin, Batılıları yok etmek isteyen, bunun içinde çoğu kez eli silahlı ya da bazen üzerinde canlı bombayla intihara girişebilecek biri olduğu da anlatılmaktadır. Diyalogda geçen "*a bit like Mars/ Mars gibi biraz*" mekânın cansızlığına dair farklı göndermeler içermektedir. İlk gönderme onun dinginliği, ölümcüllüğü ve gizemiyle ilintilidir. İkinci gönderme, ajan Mayes'in konuşmasında geçen, ötekinin gözünün Batılı kadının üzerinde olacağıdır. Oryantalist metinlerde de sıkça başvurulan yöntemin filmin anlatısına bu kısımda yerleştirildiği görülmektedir. Ancak anlatı Batılı kadının bakış açısının dışında, ona "müslüman erkekten uzak durması gereken mahrem/haram" gözüyle bakılacağı filmin ilerleyen bölümlerinde belirmektedir. Ajanların Suudi Arabistan havaalanından kalacakları yere getirildiğinde Mayes ile diğer erkeklerin kalacakları yere set/perde çekilmesi ötekinin mahremiyet konusundaki yaklaşımının bir işareti olarak yansıtılmıştır. Oryantalist söylemde Batılıların sahip olduklarından yoksun olarak tanımlanan Doğuluların hayat tarzının da medenilikten de uzak olduğu ajanların diyaloglarında geçmektedir. Doğulu/Müslüman erkek ile Batılı kadın arasındaki diyalogların çok sık yapılmamasının göze çarpması ve kadına düşmanca bakılması, biz/onlar dikotomisini de iyice derinleştirmiştir.

EL- GHAZİ: ***Actually, I want to put you in the bathroom****, but if it's okay with you this. So... And we try to find something pink but I wish it will make the job.* (00:34:07)

Filmin anlatısına yerleştirilen batılı kadına doğulu erkeğin bakış açısı farklı biçimlerde işlenmiştir. Söz gelimi Suudi polislerinden El Ghazi, kadın ajan Mayes ile daha yakın diyalog kurmasına rağmen diğer Suudlu polisler Mayes'e aynı yakınlığı göstermemekte, ona sert tavırlarla yaklaşmamaktadır. Bunun dışında Mayes'in diyalogları üzerinden Batılı/Doğulu mekân ya da iki farklı hayat tarzı (Arabistan: ölü belde/ölü hayat, Amerika: canlı belde/canlı hayat) karşılaştırılmaktadır. Kendi ülkesinde pek çok sosyal aktivitenin içinde bulunabildiğini söyleyen Mayes, çölün ortasında sıkıcı bir hayat yaşadıklarını söylemesi iki dünya arasındaki sosyal-kültürel farklılıkları açığa çıkarmaktadır. Anlatıda yabancı bir kadının erkekten uzak kalması gerektiği El-Ghazi'nin diyaloğundan verilmiştir. Mayes ve beraberindekilere kalacakları yeri gösterilirken kadının ve erkeğin kalacağı yerlerin uzak tutulması/araya duvar çekilmesi aktarılmaktadır. Mayes'in durumu gülünç bulması filmin genelinde insanların bir olaya farklı bakış açılarıyla yaklaşıldığı izlenimini vermektedir.

SCHMİDT: *That's good. We got to dial down the boobies.* ***We need to cover these situations.*** (00:38:20)

Anlatıya da yerleştirildiği gibi Öteki, genellikle dışlanan ya da olumsuz özellikleriyle ortaya çıkarılmasının dışında, Batı'nın/Batılının kendinde var olan güzellikleri, olumsallıkları açıklamasıyla Öteki'nde olmayanı, sahip de olunamayanı anlatmaktadır. Batılı kadının Müslüman/Doğulu erkekten uzak durması ya da dış görünümünün rahatsızlık vermemesi için uyarılması gerekmektedir. Bunun için de bütün ajanların patlama yerini inceledikleri bir anda Suudi Kralının gelmesi, Mayes'in dış görünümünü sembolik olarak da olsa örtmesini gerektirmiştir. Anlatının birçok yerine mahrem ve kadın imgesinin eklemlenmesi Batılı karakter için "tuhaf" ve anlaşılması güç görülmüştür. Fleury sarayda kadın olmamasının çok sıkıcı geçeceğini (*That's gonna be boring)* ama El Ghazi bunun bir *tradition/gelenek* olduğu cevabını verir.

EL- GHAZİ: *Tonight we have the dinner in the palace. Miss Mayes, she can't be there. It's only men.*

FLUERY: *Only men?*

EL- GHAZİ: *Yeah, you know, tradition.*

FLUERY: *That's gonna be boring. No women?*

EL- GHAZİ: *No. Just men.*

FLUERY: *No women allowed. All right.*

EL- GHAZİ: *Only men. Yeah.* (00:55:25- 00:55:42)

Yine anlatıda göze çarpan kadınların erkeklerle aynı ortamı paylaşamayacağı yukarıdaki diyalogda geçmektedir. Anlatı boyunca pek çok yerde Arap Müslümanların dünya görüşleri perdeye yansıtılmasında "farklılıkların/ayrılıkların" kullanıldığı görülmektedir. Akşamki yemeğe sadece "erkeklerin" katılacağı bir gelenek/kural olarak verilmiştir. Ajan Fleury'nin yemek için "*that's gonna be boring/ çok sıkıcı olacak"* ifadesine yer vermesi hoşlanılmayan bir hayat tarzı, alışılmamış "bir geleneğe" uyulmasına karşılık gelmektedir. Öteki'nin hayat tarzının farklılık gösterdiğini anlatan bu sahnede "biz ve onlar" ayrımına bir işaret olarak anlaşılabilir.

HAYTHAM: ***You cannot touch any Muslim***. *So tell me what to do, I'll do it.*

MAYES: *Yeah, come over here then. Take this.*

HAYTHAM: *This finger also? I push it?*

MAYES: *Yes, please.* Really clean o*n the... That's what's important. Okay. Good.* ***The non-Muslim bodies, where are they?***

HAYTHAM: *We have them in the next tent.*

MAYES: *I need to see them.* (00:58:56)

Anlatı içinde başka bir temsilde, Batılı kadının Müslüman/Doğulu erkeğe yaklaşmasının yasak olduğu geçmektedir. Ajan Mayes, ameliyat odasında saldırıda ölen insanların üzerindeki metal parçacıkları incelerken yanındaki polisler onu dikkatle incelemektedir. Mayes'in ölü bir bedene dokunması Suudi Polislerini harekete geçirmektedir. Kadın, "ö*lü bir Müslümana dokunmakla/ touch a dead Muslim*" haram işleyeceğinden onlar/polisler bunun *haram (forbidden)* olduğunu dile getirirler. Mayes ile Suudi polisi Haytham arasında aşağıda geçen konuşmada da görülmektedir

(01:01:49). *Kendi* ile *Öteki* arasındaki (ölü/diri müslüman cesedi- kadının bedene dokunması) ayrımın göstergesi şeklinde anlatıya yerleştirilen bu olay sonucunda ajan Mayes, "*non-Muslim bodies/ müslüman olmayanların cesetler*" üzerinde incelemesine devam etmek istediğini belirtir. Anlatının devamında kadının müslüman cesede dokunmasına izin verilmezken, müslüman olmayan (non-Muslim) bir cesede dokunmasına ise izin verildiği görülür. Mayes'in ölü bedenler üzerine saplanmış parçaları fark etmesi üzerine bunun ne tür bir madde olduğunu anlamaya çalıştığı görülür. Anlatının ortalarından sonra bunun "misket bombası" olduğunu anlar.

5.1.4.2. Batılı Güce/Erkeğe İlişkin Sunumlar

Batılı güce dair ilk işaretler filmin başlangıcında meydana gelen patlamalarla birlikte sahnelenmeye başlanır. FBI Hukuk Ateşesi Francis, Riyad'ta petrol çalışanlarının sitesinde gündüz meydana gelen patlamaları ajan Fleury'e telefonla bildirir. Saldırganların her şeyi, özellikle de "çocukları hedef aldığını" söyler. Oğlunun okulunda bulunan baba Fleury ile oğlu arasındaki geçen diyalogda "*A lot of bad people out there" dışarıda bir sürü adamın olduğu ama* çocuğun onlardan biri olmadığı söylenir. Francis Manner ise o sırada ölen bir çocuğa ait şapkaya bakmaktadır. Saldırı sahneleri ve aksiyonun olduğu sahnelerde "mekân ve tehdit" arasında güçlü bağ kurulmuştur. Saldırıdaki kanıtları toplamak isteyen Manner, akşamki büyük patlamada ölür ve etraf savaş alanına dönüşür. Saldırıda 100 kişinin öldüğü ve 200'den fazla yaralı olduğunu söyleyen ajan Fleury, Washington Bölge Ofisi'nde yapılan "Acil Konuşlanma Ekibi Brifingi" toplantısında saldırılar hakkında bilgi verir. Katillerin polis üniforması giydiği ve ölenler arasında özel ajan Francis'in olduğunun söylenmesi üzerine tüm salonun sessizliğe büründüğü görülür. Bomba uzmanı Grant Skyes'in, saldırıda ne tür bir patlayıcının kullanıldığını açıklaması ve bombanın açtığı çukur olayın şiddetiyle ilgili bilgi vermektedir.

SKYES: *Look, we're not seeing this kind of planning and execution anywhere else, are we?*

AJAN: *No.*

SKYES: *I mean, these ain't hot-wired artillery shells waiting for Humvees to roll by.* ***These hits are coordinated. The planning, timing in big, broad-daylight****, balls-out ugly.*

LEAVITT: *Do we know if they used the uniforms in the other two attacks?*

AJAN: *No, as far as I know this is the first time for that.*

SKYES: ***Then you're saying now they got access to Saudi uniforms?*** (00:13:16- 00:13:36)

Skyes'in yaptığı açıklamada *ötekinin/düşmanın*, şimdiye dek görülmemiş bir planlama ve uygulamayı ortaya koyduğu, patlayıcıların araçların geçişini bekleyen ayarlı bombalar olmadığı belirlenmiştir. Ayrıca saldırılar koordineli, planlanmış, zamanlanmış ve güpegündüz yapıldığı için de *düşman*'ın korkunçluğunu açıklamaktadır. Daha önceki saldırılarda üniformaların kullanılmadığının ifade edilmesi de *düşmanın öteki'nin içine sızdığını* ve eylemin nereden geleceğinin bilinmesinin durumu güçleştirdiği belirmektedir. Ajan Mayes, Arabistan'a gidilmesinin zor olacağını, ülkenin kontrolünün kaybedilmesine de karşı çıkılacağını söyler. Ona göre asıl sorun, ülkenin kontrolünün yitirilmesi durumunda petrolün kontrolünün de yitirebilir olacağından, Suudi Kraliyet Ailesinin kendi işlerine karışılmasına izin veremeyeceğidir (*If they lose control of their country, lose control of the people, they risk losing control of the oil*). Fleury, Dışişleri Bakanlığının resmi yazısında "Krallık topraklarında daha fazla Amerikan varlığının olmasının bir risk olduğu konusunda Suudilerle hemfikiriz" paragrafını okur. FBI çalışanları bu durumdan pek hoşnut olmasa da, Fleury gerekli iznin alınacağını ve onlardan bazılarına haber verileceğini söyler. Haberlerde "terörizmin ABD çıkarlarına saldırdığı" ve haberlerde ekrana yansıyan şiddet ve saldırı görüntüleri "terörle/terörizmle savaş (*war on terror*)" söyleminde medyanın konumlanmasına örnek teşkil etmektedir.

FBI Başkanı ile diğer yetkililerin katıldığı toplantıda Yakın Doğu İlişkiler Ofisi Sekreter Yardımcısı Ellis, Arabistan'a yeni Amerikalı personel gönderilmesinin tehlikeli olacağını önerir, başka bir yetkili de "bombaların gerekçelerinin asıl nedeni de Amerikalılar" olduğunu kaydeder. Filmin anlatısı, FBI'ın Riyad'a *Kanıt Müdahale Timi* göndermesinin durumu alevlendireceğiyle devam eder. FBI Başkanı durum ne kadar kötü görünse de bunun mücadelesinin verilmesi gerektiğinin altını çizer. Aşağıdaki diyalogda da görüldüğü üzere yetkililer arasındaki söylemin temelinde "ötekinin alt edilmesi/ gerektiğinde savaştan kaçınılmaması gerektiği" yer almaktadır. Başkan bunun FBI'ın siyaseti olmadığı, teröristlerin saldırılarının önlenmesi için gerekli eylemlere geçilmesi gerektiğini vurgular.

Robert: *Not to go after criminals because* ***they might try to harm you is really not a policy of the F.B.I****. See, we try not to say uncle. We try.*

Mayes: *Let me put it to you another way. Al Qaeda lost the first phase of this war. And they know it.*

Ellis: *So a new zero-sum phase has begun. 'If you're a Westerner or a moderate Arab 'and you won't join us, we will let loose the truly talented murderers.' Men like Abu Hamza. These are operational commanders who plan, organize, train, brainwash, preach extreme violence. These are the men we're fighting.*

Yukarıdaki diyalog esnasında "*murderers, plan, organize, extreme violence, fight, Al Qaeda"* gibi kelimelerin sıkça kullanıldığı görülür. Özellikle de Mayes'in "*These are the men We're fighting/ Bu adamlarla Savaşıyoruz"* cümlesi terörle savaşın dillendirilmesinin delili olarak gözükmektedir. Burada bahsi geçen teröristler "*They'd trade 10 of their own for one of you/ Sizden biri için 10 adamını feda eden*" kişiler olarak tanımlanmaktadır. Suçluların peşinden gitmemenin FBI politikasının anlatıya yerleştirildiği ve "yenilginin kabul edilmediği" açığa çıkarılmıştır. Düşman'ın/El Kaide'nin bu savaşın ilk safhasını kaybettiği ve bunun bilindiğini, artık yeni bir safha başladığını söyleyen Mayes, Ebu Hamza gibi çok yetenekli katillerin/komutanların planlayıcı, organize edici, beyin yıkamayı öğretici, aşırı şiddeti telkin edici kişiler" olduğu ve esas "savaşılan kişilerin" bunlar olduğuna gönderme yapmaktadır. Teröristlerin kendileri tehlikeli olmalarının yanı sıra, "*brainwash/beyin yıkamak"* gibi bir fonksiyona sahip olmalarından ötürü "etrafa kötülük saçan kan dökücüler" olarak anlatıda yerini almaktadır.

Batılı güce dair anlatının diğer bir parçasında Fleury, Washington Post'un araştırmacı muhabiri Elaine Flowers ile Arabistan'a yapılabilecek olası bir hamle için görüşür. Ötekinin/kraliyet ailesinin gücünü zayıflatmak için çeşitli metoforların iç içe geçirildiği sahnede Fleury, Suud yönetiminin çaresiz kalacağı bir plan hazırlar ve bunu muhabir Elaine ile paylaşır. Planın içindeki soruşturmada El Haremeyn'in, yani Kraliyet ailesinin, bazı patlamalarda bağışlarının olduğu bunun için de elçilikten Thamer'i araması gerektiğini söyler. FBI'ın, bir Boston şirketinden yapılan bağışlarla ilgili Suudi'leri suçlamak üzere olduğu ve birçok Suudi hesabını donduracağının söylenmesiyle olay diğer sekanslara bağlanmaktadır. Muhabirin Prens Thamer'le

görüşmesinin olumlu geçtiği anlaşılan sonraki diyaloglarda, gerekli izinlerin alınması için Fleury, bağışların nerelere yapıldığını anlatmaktadır. Batılı gücün öteki'ne güç gösterisi yaptığı sahnede gerekenlerin yapılmaması durumunda "*her şeyin medya aracılığıyla dünyaya duyurulacağı tehdidinde"* bulunulması, ikinci kez filmin anlatısına yerleştirilmiştir. Batılı müdahaleyi gerektirecek bir silah olarak kullanılan medya, şifrelerin çözülmesini kolaylaştıran bir güç konumuna dönüştürülmüştür.

Batılı sermayeye veya güce gönderme yapılan sahnelerden bazıları ilk bölümlerde geçmekteydi (ABD bayrağı görüntüsüne bindirilen İsrail bayrağı). Görsel söylemde yerini alan küresel ürün ve şirketlere (ferrari, sony, arbucks, planet hollywood ve valentino) ek olarak bazı sinema filmlerinde ideolojik bir konuma dönüştürülen "Coca Cola"nın görüntüsü, *Krallık* filminde de ideolojik bir imgelem içermektedir. Bu sahnede neyin gösterildiğinden çok "neyin neyle gösterildiği" izleyiciye gösterilmektedir. Batıya "düşman" (*enemy*) olan *öteki*'nin (el-Kaidelilerin), *onlar*'a ait bir ürünü tüketiyor gibi görüntülenmesi bir "*zıtlık ya da çelişki*"nin işareti gibi durmakta, ideolojik bir eğretileme olarak "*Coca Cola*", öteki'nin (saldırganların) hayatında yerini almaya başarmaktadır. Saldırının videoya kaydettirildiği yeri inceleyen





Fotoğraf 10. *Coca Cola*'nın mekândaki görüntüsü (00:53:43, 00:53:54)

El-Gazi, Fleury ve diğer kişiler patlamaların nasıl gerçekleştirildiklerini araştırmakta ve eylemin arkasındaki şüpheli adam Ebu Hamza üzerinde durulmaktadır. Fleury, El-Gazi'ye etraftaki insanlardan Ebu Hamza'yı sorabileceklerini ve onlardan bilgi alabileceğini sorar. El-Gazi ise kimsenin bir şey konuşmayacağını, onların gözünde Ebu Hamza'nın konumunu "***He's like Robin Hood to you***. *People feel sympathy to him*" sözleriyle açıklar. Diyalogdaki "*He's like Robin Hood*/ Ebu Hamza, Robin Hood gibidir" ifadesi batılı kahramanın doğudaki karşılığına tekabül etmektedir. Doğulu karakterlerden General Malik'in iyi niyetli olduğu ama müfettişin öyle olmadığı da anlatının bu bölümünde kayda geçmektedir. Ayrıca batılı ve doğulu karakterlerin (El-Gazi ve Leavitt) sözlü diyalog biçimlerinin farklılık taşıdığı görülmektedir.

5.1.5. Öteki/Doğulu İmgesine İlişkin Sunumlar

Filmin başlangıcıyla birlikte "*Öteki/Doğu/Arap/Müslüman*" üzerine kurulan söylemler ve olay örgüsü içindeki yerleştirilmelere bakıldığında belirgin karakterler/kişiliklerin (asık suratlı sakallı adamlar, şiddet yanlısı fanatikler, şeyhler, zengin Araplar, şehvet düşkünü bedeviler, gözü dönmüş haydutlar) ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Film anlatısında Doğulu/Arap/Müslümana yönelik sunumlar aşağıda yer almaktadır.

5.1.5.1. Doğulu/Arap/Müslümana İlişkin Sunumlar

Doğulu temsillere dair işaretlemelere bakıldığında oryantalist pek çok imgenin anlatıya yerleştirildiği görülür. Bu işaretlemelerin ilkinde doğulu insanlar, bedevi çöl Araplarına karşılık gelmektedir. Fanatik kalabalıklar olarak resmedilen atlı ve silahlı Araplar, oryantalist metinlerdeki doğulu kimliklerle süslenmiştir. Filmin başlarından itibaren anlatıya yerleştirilen Doğulu/Müslüman erkek imgesi genellikle, kendini Batılılardan gizlemiş ve onlar için tuzak kuran/fırsat kollayan teröristler şeklinde resmedilmiştir. Batılı petrol şirketi çalışanları ve ailelerinin tatil gününde *öteki*'nden gelebilecek tehlikeden habersiz olduklarıyla başlayan sahnede kötü adamlara dair bazı izlenimler aktarılır. Doğulu/terörist tasviri, yüzleri gizlenmiş, gözlüklü, ellerinde dürbünle Batılıları gözleyen, geleneksel kıyafetli bazı adamlarla ilişkilendirilmiştir. Bunun yanı sıra Batı'daki bir okulda okuyan öğrencilerle tehlikeli adamların/teröristlerin yanında bulunan doğulu bir çocuğun resim yapmasının eşzamanlı olarak kurgulanması, Doğu'da/Batı'da yaşayan çocuğun sosyal hayattaki yerine bir gönderme şeklinde okunabilir. Bu çocuklardan biri birazdan yapılması planlanan saldırı için kamerayı eline almış çekim yapan küçük bir militanı andırmakta ve sonuç itibariyle de masum siviller Batılılar/Biz için tehlikenin bir unsuru olarak örgütlendiği açığa çıkarılmaktadır. Çocuğun militan kimliği, filmin ilerleyen sahnelerinde çatışmanın içinde yer almasıyla daha da açıklık kazanmaktadır. Diğer çocuk ise patlama esnasında gözlerini oradan uzaklaştırmayı istemekte ama onun başının tutan "liderin elinin" buna izin vermediği ve olayın şiddetinin çerçevesine izin verilmediği anlaşılmaktadır.

Mekâna yönelik "güvenli olmayan bölge" tanımlamasında, terörist faaliyetlerin aktif olarak gerçekleştirildiği ülkede Vahabilerin, hem Suudi yönetimini hem de diğer

ülkeleri tehdit ettiğine yer verilmiştir. Anlatının bu noktasından sonra güvenlik noktasının dışında gelişen olaylar ve polis görünümüne giren saldırganların mekânı tehlikelere açık hale getirdiğine başvurulmuştur. Suudi güvenlik görevlilerinden iki kişinin öldürülmesinin ardından mekân, masum sivillerin teröristlerce öldürüldüğü güvenli olmayan bir konuma dönüşmektedir. Anlatı içerisine yerleştirilen bu sahneler, Ortadoğu'daki olaylara bir gönderme niteliğinde olup, 11 Eylül sonrası yaşanan saldırılar dünyanın birçok yerinde "güvenli alan/güvenli toplum" tartışmalarını başlatmıştır. Özellikle de Ortadoğu/Arabistan'a ilişkin saldırı anları terörist eylemlerin boyutunu resmeden bir sembol olarak da kullanılmıştır. Körfez Savaşı ve 11 Eylül'den sonra Ortadoğu'da güvenliğin bozulması ve terörizmi konu alan pek çok Hollywood filmi ya da diğer ülke yapımlarında göze çarpan yeni-oryantalist söylemde öteki, tehdidin/tehlikenin kaynağı olarak sembolize edilmiştir.

Yine anlatı içerisinde dikkat çeken bir sahnede, Suudi polisi ile bir örgüt mensubunun diyaloğu "ötekileştirme" söylemini hatırlatmaktadır. Bir tarafta ABD'li askerleri koruyan muhafızlar, diğer yandan onlara düşman kesilen fanatikler, "ötekileştirme ayrımını" daha da derinleştirmektedir. Diyalog sırasında saldırganlar yakalanmış ve Suudlu polis saldırgana teslim olmasını söyler. Silahını indirmeyen saldırganın polise söylediği "*shame on you*" (kendinden utan) ifadesi, Suudi Arabistan muhafızlarının Batılıları/Amerikalıları niçin koruduklarına yönelik bir eleştiridir. Saldırgan kullandığı ifadeyle kendi yaşadığı ülkesini "ötekiyle/batıyla işbirliği" halinde görmektedir. Bu işbirliğini istemeyen Vahabilerin Suudi Arabistan ve ABD ilişkilerini zedelediği filmin başlangıcında da aktarıldığı belirtmek yerinde olacaktır. Öteki'nin tehdidine yönelik diğer bir izlenim, üzerinde canlı bomba taşıyan saldırganın gözünden yansıtılmakta; tehdidin nereden, nasıl ve ne zaman geleceğinin belli olmaması tehlikenin boyutunu artırmaktadır. Saldırganlardan birinin polis kıyafeti giymesi ve etraftaki insanları yatıştırmaya çalışması tehlikenin nereden/ne zaman geleceğinin, sivillerin hayatının canlı bomba taşıyan militan tarafından hedef olarak seçilmesi ise tehlikenin nasıl geleceğinin işaretidir. Böylesi bir tehdit 90'lı yıllardan sonra birçok ülke vatandaşının hayatını kuşatabilecek hale dönüşmeye başlamıştır. Canlı bomba ile kendi hayatına son veren saldırgan bu eylemi "cihat olarak görmekte ve Batı(lı) tehdidini de ortadan kaldırmayı" amaçladığı yansıtılmaktadır. Patlamanın ardından her yeri dumanın kapladığı ve insanların bağrıştığı, yerde yatan birçok ölü ve yaralı görülmektedir. Örgüt

liderinin de patlamanın ardından "*Allah-u Ekber*" sözü ve canlı bomba eylemini gerçekleştiren kişinin amacını da özetlemektedir:

> *Please do not panic, everything okay. Come, follow me, please. Come with me.* ***There is no God but Allah. And Mohammed is his messenger.*** (00:08:54)

11 Eylül sonrası sinemada yeni-oryantalist bakış açısını önceki dönem oryantalist düşünceye ek olarak, Biz/Onlar ayrımına bazı eklemelerin yapıldığı filmin anlatısında yer edinmiştir. Doğulu/Onlar, Batılı/Biz için bir 'öteki' olmakla birlikte "silahlanması ve canlı bombaya dönüşmesi" neticesinde büyük bir tehlikedir ve kendi yakınları da "tehlikenin içinde" yetiştirmeye çalışmaktadır. Polis görünümündeki saldırganın (ç*ok fazla kötü adamlar/ a lot of bad People*) üzerindeki bombayı patlatması ise insanların can güvenliğini tehdit etmektedir. Anlatının devamında intihar bombacısının "*All glory to Allah/ Allahu Ekber*" sözü, "Batıyla Cihat" düşüncesinin bir ifadesi olarak anlaşılabilir. Anlatı içerisinde ötekinin mücadelesinin/savaşının "Cihatla" eşdeğer olduğu ve bunun içinde her türlü yöntemin meşru görüldüğü yerleştirilmiştir. Anlatının başında "sakallı, sarıklı, namaz kılan şeyh imgesinin" daha sonraki görüntülerde "terörist eylemlerin başındaki şeyh imgesine" dönüştürülmüştür.

General Abdülmelik: *You were born and raised and Suweidi.*

Çavuş Haytham: *This is not a crime.*

General Abdülmelik: *Do you know Abu Hamza?*

Çavuş Haytham: *I do not.*

General Abdülmelik: *Your brother was killed fighting the Americans. True or false?*

Çavuş Haytham: *I am not my brother.*

General Abdülmelik: *Your brother was killed fighting the Americans.*

Çavuş Haytham: *I am not my brother.*

Saldırılar sonrası gözaltına alınan Suudlu bir polis, diğer polisler tarafından Genel Güvenlik Binası'nda sorgulanmaktadır. Sorgulamanın başında Suudi Arabistan Ulusal Muhafızlarından General Abdülmelik ve Suudi Devlet Polisi Albay El-Gazi bulunmaktadır. Sorgulanan kişi Çavuş Haytham'dır ve ona saldırılarla ilgisi sorulmaktadır. Çünkü saldırganların bazılarının üzerinde devlet polislerine ait kıyafetler

bulunmuştur. İleriki sahnelerde Haytham suçlu bulunsa da General Abdülmelik ona "Suweidi'de doğup büyüdüğünü ve saldırıların kilit ismi Ebu Hamza'yı tanıyıp tanımadığını" sormaktadır. General'e göre teröristlerle aynı şehirde doğup büyüyen biri olmak onlarla birlikte olmakla aynı değerde görülmüştür. Anlatıdaki bu portre, aynı ulus içindeki ötekileştirmenin bir boyutu olarak resme yansımakta, mekân üzerinden söylem yerine oturtulmaktadır. Haytham ise "bunun bir suç olmadığını" ve saldırganlarla işbirliği yaptığını reddeder ve "Kardeşin Amerikalılarla savaşırken öldü" cevabına "*I am not my brother/ Ben kardeşim değilim"* karşılığını verir. Kendi içindekini ötekinin/tehdidin bir unsuru olarak gören General Abdülmelik, gerek polisin doğduğu yerle gerek polisin kardeşinin tercihiyle bir çıkarım yapmakta ve söylemini daha da şiddetlendirmektedir. Çavuş'a yapılan suçlamada, kendisine verilen üniformalardan altı tane fazla üniforma bulunduğu, bunun da bir suç olduğu ve özellikle saldırganların bu üniformaları giydiği düşünüldüğünden kendisini bu durumdan kolay kurtamayacağı dile getirilir. Sahnenin bu bölümünde generalin/ötekinin korkunçluğu üzerinden bir kimlik tasviri yapılmakta ve bu kimlikte acımasız bir insan resmi görüntülenmektedir. Daha sonrasında Albay El-Gazi, çavuşun suçsuz olduğunu anlar. General Abdülmelik ise Haytham'a uygulanan şiddetin ardından durumu onun lehine değiştirir ve bir anda Çavuş, "*ülkesini korumak için araç kullandığı esnada yaralanan kahraman*"a dönüşür. Böylece çavuşun bir tehdit olmadığının da üzeri General tarafından örtülür ve Albay Gazi'ye de olayın yaşanmadığının varsayılmaması için gizlice tehdit edilir, benzer tehditlerin filmin ilerleyen sahnelerinde de kişisel arasındaki iç çekişmeyi/bölünmeyi arttırdığına yönelik imgelere başvurulmuştur.

Batılılar için bir tehlike oluşturan ötekiler/örgüt mensuplarının konuşmalarının geçtiği ikinci bir görüntüde, saldırılar sonrasında liderin konuşmalarına yer verilmiştir. Sahnede yüzlerini gizleyen yerel kıyafetli kişiler görüntülenmektedir. Konuşmaların genel niteliğine bakıldığında "9/11 sonrası Batıyla Cihad" söyleminin yansıtıldığı sahnelenmiştir. Sahnede yüzlerini gizleyen yerel kıyafetli kişilerin "öfkeli bir kalabalık" görünümüne bürünmüş ve El Rahmah sitesi operasyonu liderin diliyle "*was a blessed invasion and a great Jihad/ kutlu bir saldırı ve büyük bir Cihad"* olarak beyan edilmiştir. Benzer saldırıların olacağının geçtiği diyalog *Doğu-Batı* ya da Öteki-Biz ayrımını derinleştirirken, kurulan söylemler üzerinden dünya görüşleri anlatıda açıkça yer edinmiştir. *Öteki'ne/düşmana* göre, saldırıların sadece bir "başlangıç" olup, tüm

müslüman beldelerden "*kafirlerin/batılıların*" gönderilmesi gerektiği, şu cümlelerle açıkça yansıtılmıştır: "*This is only beginning. If God is willing, we shall kick out all in fields from all Muslim land. God bless you, my sons. Allah will give us victory. God is great. Peace be upon you all. Glory to Allah* ". Anlatıya egemen olan gerek kamera açıları, kişilerin kıyafetleri gerekse odadaki nesnelerin konumlandırılması, mekânın silikliği ve kamera karşısına geçen kişinin "Cihad ile ilgili söyleminin kaydedilmesi", El-Kaide örgütünün fotoğrafını çıkarmış böylece tüm öğeler aracılığıyla bir özdeşleştirmeye gidilmiştir.

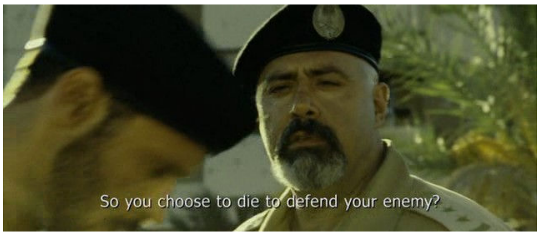
Ajan Fleury ve diğer FBI personelinin Arabistan'a gelmesiyle mekân tasvirine eşlik eden yeni görüntülere yer verilmiştir. Helikopterdeki görüntüden saldırının korkunçluğu anlatıya geçirilmiş, patlamanın ardından geriye kalan kalıntılar, yıkılmış ya da hasar görmüş binalar "mekânın soğukluğuna" işaret etmektedir. ABD Elçiliğinde görevli Schmidt'in patlamaların yaşandığı yere gelir ve Fleury'e gerekenlerin yapılması konusunda yardımcı olunacağını söyler ve birazdan olay yerine gelecek Prens Ahmed'le nasıl görüşüleceğini açıklar. Kral'ın yaklaşmasıyla birlikte Schmidt, Mayes'in vücudunun açık kalan yerlerini kapatması gerektiğini söyler. Filmin tam da burasında öteki'nin sahip olmadığı ya da sahip olduğu bir durumdan yola çıkılarak "mahremiyet" algısına göndermede bulunulmuştur.

Arabistan'da çalışmanın pek de kolay olmayacağının anlayan Fleury ve arkadaşları tehlikenin odağı haline gelinen yerde kendilerini korumaları için özel kıyafet (çelik yelek gibi) giymemiş cesur askerler olarak göze çarpmaktadır. Anlatının bundan sonraki bölümlerinde Amerikalılar, kararlı, cesur, sakin ve korkusuz insanlar; Araplar ise kaba/asık suratlı/hoşgörüsüz insan tipleri olarak işaretlenmiştir. İlerleyen sahne ve sekanslarda da görüleceği üzere "biz/onlar" ayrımı, bakış açıları, kişilik yapıları, giyim biçimleri ve mekânın dili, inanç farklılıkları gibi yollarla bütünleştirilmiştir. Prens'in talimatları üzerine bazı durumlara kısıtlamalar getirileceğine FBI çalışanları pek de sıcak bakmaması bir şeyleri değiştirmeyecek, böylece iki grup arasındaki anlaşmazlıklar gün yüzüne çıkacaktır. Fleury ve El-Gazi arasındaki diyalog sırasında filmin başlangıcındaki göndermelere benzer imgelerin kullanıldığı görülür. Filmin başlarında arazi üzerinde namaz kılan silahlı grup bu defa ayakkabılarıyla çimler üzerinde namaz kılan asker olarak belirmektedir. Bu görüntü "Müslüman/Arap" mitiyle ilişkilendirilmiş, namaz kılan askerlerin etrafında bir grup silahlı askerin nöbet tutması izleyiciyi tuhaf

bir manzarayla karşı karşıya getirmiştir. Arap bir askerin, Çavuş Hatyham'a "*So you choose to die defend your enemy? Yani düşmanınızı savunmak için ölmeyi mi seçiyorsunuz?"* ifadesi "*biz-dost/onlar-düşman"* dikotomisinin bir örneği olarak bu sahnenin sonunda anlatıda yerini almakta ve Batılıların "*enemy/düşman*" olduğu için bu durumdan hoşlanılmadığı bakışlara yansımaktadır.



Fotoğraf 11. Namaz kılan Arap askerleri



Fotoğraf 12. Batılıları 'düşman' gören asker

Öteki'nin sunumu ve doğudaki hayat tarzına göndermelerin bulunduğu başka bir sahnede Mayes'in diyaloğunda geçmektedir. Doğu'daki hayata "karşı söylemler" içeren diyalogda Batılı karakter için önem arz eden üçlü öğeye (*no cell phones, no girls, no booze*) "cep telefonu, kız, içkiye" yer verilmiştir. Anlatı içerisinde Arabistan'daki hayata eleştiri ve sitemlerin batılı kadın karakter Mayes tarafından yapılması dikkat çekmekte ve yaşam tarzına ait söylemlerin anlatıda yerini aldığı anlaşılmaktadır. Saldırganların çektiği görüntülerin internette yayınlandığını gören Leavitt ve Fleury, kamera çekimlerinin nereden yapıldığını anlamaya çalışırlar ama Batılıların "kanıtlara dokunmalarına izin verilmemesi" onları daha da kızdırmaktadır:

Fleury: ***Are you fucking kidding me? You got a fucking army.***

El-Gazi: *I'm not kidding you, okay? And don't talk to me with this language.* ***You cannot question anyone without me present, touch a dead Muslim,*** *or leave my sight at any time. Your safety is my primary concern.*

Fleury: *Yes,* ***the hell there is!*** *You think I flew over here for 18 hours, and you gonna tell us we can walk through? I don't know what kind of game you playing.* ***I'm not that guy!***

El-Gazi: *Listen,* ***this is not a game show, Mr. Fleury.*** *And definitely there are no deals made here. There is me telling you what you may or may not do.* (00:39:41-00:42:11)

Doğulu/Batılı karakterlerin yakınlaşmasına engeller konulduğu, Amerikalıların "***touch a dead Muslim***/ölü bir Müslümana dokunmaları" konusunda sıkça uyarıldıkları, şimdilik sadece "suç mahallinde dolaşacakları" ve gerekli izin verilmeden kendi başlarına bir şey yapamayacakları El-Gazi tarafından hatırlatılır. Doğu'nun/öteki'nin sunumuna yönelik tasvirlere bakıldığında kişiler ve mekân (*the hell/cehennem*) birlikteliğiyle "doğu mitine" göndermeler de yapılmakta, mekân (Arabistan), karakterler aracılığıyla "cehenneme" benzetilmiştir. Kişilerin konuşma tarzlarından yola çıkılarak da onların düşünceleri anlatıya geçirilmiş, Fleury'nin incelemek istediği bir yere yaklaşması Arap güvenlik personeli tarafından engellenir ve El-Gazi'ye dönüp sinirli bir şekilde "o adamlardan olmadığını" (*I'm not that guy*) ironisinde bulunması buna örnek olarak verilebilir. Fleury, patlama hakkında bilgi alabilmek için çevrede oturan Amerikalı vatandaşların yanına gitmekte çareyi arar. Biz/onlar söyleminin, filmin anlatısının farklı noktalarına dağıtılmış olduğu bölümlerden biri de görgü tanıklarından birinin Fleury'e Arap askerleri göstererek "*They're the ones that attacked us/Bize saldıranlardan biri Onlar'dı*" demekte, Amerikalıların içindeki "ötekilerin/Arap askerlerin" güven vermeyen asık suratlı ve acımasız insanlar olduğuna gönderme yapmaktadır. Yakınlarını kaybeden adamın sarf ettiği aşağıdaki sözlerde "öteki'nin/düşmanın batıyla cihat anlayışına" eleştiri niteliği taşımakta ve onların inançları hakkında şu soruları sormaktadır:

"*Is this what Mohammed the prophet... let's not have a fight. Is this what Allah wants? Does Allah love your kids more than he does mine? Does Allah love your wife more than he does mine"*. (00:44:49)

Patlamaların şiddetini gösteren yeni görüntülerde mekânın alt üst edildiği verilmekte ve "asık suratlı Arap askerlerin" Amerikalılara tavırları anlatıdaki "mit imgesini" tekrar canlandırmaktadır. El Kaide ve Suweidiler hakkındaki açıklamalarda, onların yaşadığı yerler ve düşüncelerine dair ipuçları aranmaktadır. FBI personelinin geceyi geçirdikleri yerde, Batıyla mücadele eden Müslümanların/ötekilerin kur'anda ön plana çıkan ayetlerle ilgili düşüncelerine ve öteki dünyayla ilgili ifadelere yer verilmiştir. Leavitt'in elindeki "Kuran Rehberi" adlı kitaptan bazı bölümler okumakta ve söylemin retoriğinde "inançlar üzerinden bir göndermeye gidildiği" anlaşılmaktadır. İslam inancındaki öteki dünya algısına yönelik ifadelerde "*bağnazların (zealots) yaptıkları şeyi takip edersen yaşamın sonrasında size kaç tane hurinin verileceği*"

sorusuna Mayes “70 huri” cevabını vermiş ama Leavitt cevabın doğru olmadığı *(incorrect)* karşılığını vermiş. Batılı karakterlerin, düşman ve öteki dünyaya (*afterlife*) dair algılamalarında “*bağnazlar/zealots”* batıyla “cihad” eden el-Kaide mensuplarına, “öteki âlem ve huriler” ise saldırganların Allah’tan beklediği mükâfata denk gelmektedir.

Leavitt: *How many virgins will be available to* ***you upon entry into the afterlife here, if you follow what the zealots follow in this stuff****?*

Mayes: *Seventy.*

Leavitt: *That's incorrect.* (00:49:01)

Öteki’nin sunumunun açığa çıkarıldığı sahnelerin bir sonraki basamağında “müslümanın/doğulunun” hayatı perdeye yansıtılmaktadır. Bu yansımalarda El-Gazi ve Haytham’ın mahrem alanına/aile hayatına ilişkin bilgiler arasında çocuklarıyla vakit geçirmektedir. Sunumlar arasında babanın namaz kıldığı ve erkek çocuğunun başında “takke” olduğu; babanın namazı sesli bir şekilde kıldığı, çocuğun da onun yanında yer aldığı gözlenmektedir. Annenin başörtülü olduğu ve kızının başına örtü bağladığı; diğer taraftan Haytham ve hasta babasının namaz kıldıkları gösterilmektedir. Telefonun diğer ucunda oğluyla konuşan Fleury’in “kötü adamları aradıkları/*We’re looking for the bad guy*” söylediği aktarılır.

Filmin anlatısının çeşitli sahne ve sekanslarında batılıların kaldığı yerin “sağlık açısından kötü olması” ve onlara yapılan “muamelenin olumsuz nitelikler taşıması”, öteki’nin farklılığı/eksikliği veya sahip olduğu özellikler olarak yansıtılmıştır. Spor merkezinde duvarlarda nerelere girmelerine izin verildiği “*allowed, beyond this point*, *only positive*” gibi uyarı yazılarıyla anlatılmaya çalışılmıştır. El-Gazi’nin, gerekli izinlerin verildiğini söylemesinden sonra anlatının can alıcı noktalarının (mekân tasvirinde çeşitlilik, peçeli kadınlar, farklı insanlar) sunumları daha da açıklık kazanmıştır. Bu anlamda mekânın (Arabistan’ın) gerek içyapısı gerekse dış yapısıyla izleyiciye bilgi verilmekte, dış mekândaki Arap erkekleri ve “peçeli kadınlar” anlatıda yer edinmektedir. Şehri kuşbakışı gösteren kamera hareketleri, evlerin lükslüğü (teras katındaki çok sayıda uydu), sokaktaki tuhaf bakışlı adamlar ve örtülü kadınlar, tasviri çeşitlendirmiştir. İnceleme esnasında El-Gazi’nin yanına gelen Arap askerin, “yaptıkları şeyin yasak olduğunu ve “onların/Amerikalıların” araçlarında kalmaları gerektiğini

söylemesi üzerine gerekli iznin alındığı cevabı verilir. Buna benzer diyaloglara bakıldığında, öteki'nin/Arap güvenliğinin birbirleri arasında anlaşmazlıklar (*disagreements*) yaşandığı, birbirlerinden hoşlanmadıkları (*dislike*) ve birbirlerine güç kullanabildikleri sahnelenmiştir. El-Gazi'ye, tartıştığı askerden yumruk atılması ve Fleury'nin de El-Gazi'ye destek vermesi "ötekinin içinde kopan bağların" aktarılmasında oldukça önemli bir sahnedir. Çünkü filmin anlatısının bundan sonraki aşamasında "Arapların kendi içlerindeki ötekileştirmesi" giderek tırmanacak ama "öteki (Fleury) olarak görülen batılılarla dostça ilişkilerin kurulmaya başlandığı gözlenecektir.

Anlatının ilerlemesiyle beraber öteki'nin sunumunda geçişler yapıldığı (Arap güvenlik güçlerinden El Kaideli örgüt mensuplarına) ekrana verilir. Çerçevedeki görüntü bir yandan bomba yapımıyla uğraşan militanları gösterirken, diğer yandan "tehlikenin/tehdidin kaynağına" dair sinyaller vermektedir. Örgüt mensuplarının genç olması, duvara asılan patlayıcı yüklü yelek ve duvardaki fotoğraf göze çarpmaktadır. Öteki/düşmanın bakışı, hedefteki düşmanlara/batılılara (Fleury, Leavitt, Mayes ve Sykes) odaklanmaktadır. Bir sonraki resimde ise Batıl karakter "sarışın kadın/Mayes" belirmektedir. Cep telefonu düzeneğiyle hazırlanan bomba ve mekânın soğukluğu ise "tedirginliği" artırmaktadır.

Sinemada "Arap" imgesinin "büyük sarayları olan zenginlere, kadına düşkün hançerli bedevilere, batılı kadının peşinden giden sakallı ve kirli insanlara" karşılık geldiğini, bu anlamda *Krallık* filminde de benzer yaklaşımların anlatıya aksettirildiğini anlamak mümkündür. Fleury ve beraberindekilerin saraya gidip Kralla görüşeceklerini anlatan sahnede ilginç diyaloglar geçmektedir:

Leavitt: *How many princes are there?*

El-Gazi: ***Over 5,000.***

Fleury: *Does every prince get a palace this big?*

El-Gazi: Some get bigger.

Leavitt: ***And who pays for all this? Exxon? Chevron? Shell?***

El-Gazi: *Serious now, the* ***Prince will talk to you like subjects.*** (00:57:20-00:57:33)

Öteki'ne (Arap Krallığına) yönelik göndermelerin yapıldığı diyaloglar, büyük saraylar, saray muhafızları ve konforun dış görüntüsünün söylemiyle bütünleşirken, Leavitt'in, Krallığa ait sarayların parasının kimler tarafından ödendiği" söylemi

anlatının can alıcı noktasına temas etmektedir. Leavitt sözüne devamla, "*Exxon, Chevron, Shell*" gibi petrol şirketlerinin adını sayarak, Krallığın zenginliğini ve ihtişamlı sarayların arkasındaki ekonomik gücü dile getirmekte ve Arap Şeyhlerinin/Krallığının "Batılı sermayeyle" arasındaki ilişkileri hedef almaktadır. Hollywood sinemasındaki pek çok filmde rastlandığı gibi *Krallık* filminde de mekân (saraylar) ve öteki arasındaki bağlara, zengin Arapların/Kralların/Şeyhlerin konfora ve lükse düşkünlüğü görsel söylemle anlam bulmaktadır. El-Gazi'nin sözleri ise Kral (efendi) ve tebaa/halk (beyaz adam) çağrışımı yapılmakta, Arap Kralının kendileriyle kendi tebaası gibi (*like subjects*) konuşacağından öteki (Batılı/Amerikalılar) ile kendi (Doğulu/Kral) arasındaki bir *farklılığa* işaretleme yapılmaktadır. Anlatıda Amerikalıların saraya geldikleri görülmekte ve öteki (Kral) söylemine ilişkin göndermeler bulunmaktadır. Sözgelimi, Arap Kralının zevkleri ve görüşleri diyaloglar aracılığıyla yansıtılmakta, Kral'ın "avcılığa ve safariye" meraklı olduğu aktarılmaktadır. Konuşmalar arasında Fleury ve diğer FBI çalışanlarının yüz ifadelerinin asık olduğu ve Kralın konuşmasını isteksizce dinledikleri betimlenmiştir. Anlatı, Fleury'nin Arap Kralı Ahmed'e görüş ve isteklerini bildirmesi ve suçluların yakalanması için yardım edilmesini söylemesiyle biter. Fleury konuşması esnasında Amerika'nın tam anlamıyla mükemmel olmadığını (*America's not perfect, not at all*) beyan etmesi kayda geçmekte, batılı bakış açısından ABD'nin de sorunları çözme konusunda başarısız olabileceği vurgulanmaktadır.

Mekân tasvirlerinin anlatı boyunca belirli aralıklarla izleyiciye aksettirildiği, bunlar arasında yeni anlatımların seçildiği görülür: Belli belirsiz cami minaresi, oryantal içeriklere eşlik eden başıboş develer, yol kenarında namaz kılan Arap… Saldırı yerinde yeni delillerin aranması ve patlamaların arka planının aydınlatılabilmesi için çalışmalar hız verildiği görüntülenmektedir. Anlatı yapısının çeşitli yerlerde parçalandığı ve birçok söylemin aynı anda farklı yerlerde iç içe geçirildiğinin anlatıldığı sahnelerden birinde, El-Gazi'nin saldırganlara bakışı (doğulunun-doğuluyu ötekileştirmesi) ve bunu Fleury ile paylaşması verilir.

El-Gazi: *The gardener. We know who he is. I want to take you somewhere.*
Fleury: *Where?*
El-Gazi: ***Someone who can lead us to catch the big dogs.***
Fleury: ***More like the big fish.***

El-Gazi: *Big fish?*

Fleury: *Yeah, big fish.*

El-Gazi: ***A dog... A dog is more bigger than a fish.***

Fleury: *Yeah, I don't... I didn't make it up.* (01:03:47- 01:04:02)

El-Gazi'nin benzetmelerinden de anlaşılacağı üzere saldırganların (*big fish*), bahçıvanın (*big dogs*) yardımıyla yakalanabileceği anlatılmaktadır. Mecaz içerikli düşman (saldırganlar) kelimesi "büyük balıklar"; onları yakalatacak adam ise "büyük köpekler"e benzetilmiştir. Anlatının "öteki söylemi" üzerine doğulu erkeğin/El-Gazi'nin farklı bir yorum katmasıyla sunumun çeşitli basamaklara ayrıldığı görülecektir. Görüntünün devamında Fleury'nin "böylesi şiddet ve çılgınca bir ortamda neden polisliği seçtiği" sorusuna El-Gazi'nin, "benzetmeler yoluyla 'öteki'ni tanımladığı" görülmektedir. Ona göre, görevinin asıl amacı "*The Green Beast*/Yeşil Canavar"dır ve bu "canavar/beast" çizgi filmdeki yeşil yaratık "Hulk"a benzetilmiştir.

Ötekinin sunumunun işaretlemelerine bakıldığında "kamera açıları ve hareketleri" görsel söylemi yansıtan birer araç niteliğine dönüştürülmüştür. Kelimelerden ve sözlerden daha çok şeyi anlatan kamera açıları "bir şeyin bir şeyle gösterilmesini" sağlamıştır. Bu anlamda, El-Gazi ve Fleury aracın içinde konuşurlarken "dış mekân, Arap insanı" kadraja girmekte, vizörün "görsel şölene" eşliğine yer verilmektedir. Bu kadrajlardan ilki yerel kıyafetli Arap işçiyi, ikinci odaklama Arap erkeğini ve sonraki işlemde "yanındaki birden çok Arap kadınını" gözlemlemektedir. Bu sırada "Arap erkeğinden petrol tanklarına yöneltilen kamera hareketi" iki şey arasındaki ilişkiyi anlatmakta, "odaklama/çerçeveleme ve kadraja alma söylemi" hâkim açılara yansıtılmaktadır.

Saldırıların nasıl yapıldığının izleri açığa kavuştuğu anda Fleury ve El-Gazi, Ebu Hamza'ya nasıl ulaşabileceklerinin yolunu İzz El Din adlı kişide ararlar. El-Gazi'ye göre zor olan "kadınları ve çocukları katletmeyi planlayabilen ve evine rahatça gidip uyuyabilen bir adamı" yakalayabilmektir. Patlamalarda kullanılan bombanın ABD yapımı olduğu ve bunun saldırganların eline nasıl geçtiği konuşulmaktadır. Tehdidin karşılığıyla tasvir edile gelen Ebu Hamza'ya "*hayalet gibi"* (*like ghost*) nitelemesi yapılmıştır. "Hayalet" sözcüğünün alt anlamında onun tehlikeli eylemlerinin nerede ve nasıl ortaya çıkacağının belli olmadığı kurgusu Fleury tokalaştığı esnasında İzz El Din'in birkaç parmağının olmadığıyla sonlanmaktadır.

Bomba yüklü bir araç hazırlayan örgüt mensuplarının, aracın bagajına çok sayıda patlayıcı yerleştirdiği aktarılırken patlamada kullanılan ambulansla ilgili detaylar da belirmeye başlar. Tansiyonun hızlandığı bundan sonraki görüntülerde öteki-düşman çatışmasının hız kazandığı, eylem öncesinde kayıt için kameranın başına geçip konuşulacağı esnada diğer tarafta operasyonun başladığı görülecektir. İlk çatışmada militanlardan birkaçı öldürülür ama hayaletlere/üst düzeydeki kişilere ulaşılamadığı anlaşılacaktır. Yüzünü gizlemiş "tekin olmayan, hayaleti andıran" örgüt liderinin "tekbir" getirdiği sahnede "işaret ve orta parmaklarının olmadığı" yansıtılmış, bir önceki sahnede de İzz El Din'in "serçe parmağı ve yanındaki parmağının" olmadığı geçmişti.

11 Eylül bağlamında filmin anlatısı incelendiğinde de "başlangıç jeneriğinde ikiz kuleleri andıran" animasyon görüntüsüne ver verildiği görülecektir. Fleury ve beraberindekilerin ilk operasyondan sonra araçtaki konuşmalarına odaklanılmaktadır. 11 Eylül 2001 öncesine, 1993 yılına ait odaklamada, o yıllarda patlamaların sonrasında da yapılacağına dair yorumlar eklemlenmiştir. Anlatı, yeni saldırıların habercisi niteliğindeki bomba yüklü aracın konvoydaki zırhlı aracı havaya uçurduğu ve güvenli alan algılamasını "korku ve karmaşaya" dönüştürdüğüyle devam etmektedir. Saldırganların tuzağı sonucunda karayolunun savaş alanına döner, Leavitt ise *öteki* tarafından kaçırılmaya çalışılır. Fleury ve El-Gazi ise onları takip etmeye koyulur. Temsildeki Arap erkek profillerine bakıldığında, *21 Hours at Munich* (1976) filmindeki İsrailli askerlere saldıran Filistinli teröristlere benzer tiplerde gözü dönmüş seri katillere rastlanır. Saldırganlardan biri ağır yaralı olduğundan onu, Suweidilerin yaşadığı mahalleye götürülmesi gerekmektedir. Hareketleri sahneler arasında farklı noktalara minare görüntülerinin, yerel kıyafetli Arapların eklemlendiği ve "öteki-biz" savaşının kızıştığı sahnelerde anlatının dramatize edildiği ağırlık kazanmıştır. El-Gazi'nin "*We shouldn't be here*" sözüyle aslında gelinen mekânın ne kadar tehlikeli olduğu anlaşılmakta, buna Leavitt'in yerlerde süründürülmesi ve dolambaçlı binalar eşlik etmektedir.

Filmin anlatısının son bölümleri "biz ve ötekinin savaşını" konu alan görüntülerle akmakta, batılıları her noktadan beklenmedik bir anda tehlike giderek sarmalamaktadır. Anlatıda iki kez geçen kamera karşısında beliren saldırganların, bu defa Leavitt'in ağzını bağladıkları ve üçüncü bir "ders/görsel gövde gösterisi" için

kayda hazırlandıkları geçmektedir. Dışarıda çatışma devam ederken Leavitt'in etrafa korku dolu gözlerle baktığı, Arapça beyanatlarda batının düşman/kâfir olduğu ve onların/kâfirlerin yerinin ise cehennem olduğu açıklanmaktadır. Buna benzer sahnelerde göndermenin asıl yapıldığı hedef El-Kaide yapılanmasınadır. 11 Eylül sonrası batıyla cihad söylemini savunan El-Kaide örgütünün, Batılılarla gerekli mücadeleyi/cihadı yapmayı hedef aldıkları tasvir edilmektedir. *Düşman'ın* elindeki "kılıç" imgesiyle de "hançerli doğulular" arasında ilişki kurulduğu söylenebilir. Tüm korkunçluğuyla ekrana beliren "mekân ve düşman", içinden çıkılması güç bir durumu özetlemekte ve söylemin içerisinde "dini kodların" (kur'an, seccade, başörtü gibi) yerini aldığı gözükmektedir. Anlatının sonunda ortaya çıkan "siyahımsı dev" (iri yarı Arap), onların/batılıların en acımasız rakibi andırmakta, masalımsı karakterin başının üstünden büyük darbeyi alması ve ortadan kaldırılmasıyla sona yaklaşmaktadır.

Batılı kadından (Mayes) doğulu kıza uzanan hediyeye (lolipop) "misketle" karşılık verilmesinin arka planında, anlatının bir önceki bölümünde de görüleceği üzere, savaşta kullanılan bir obje (bomba) ile çocuğun oyuncağı (misket) arasında metaforun göze çarptığı sezilmektedir. Filmin anlatısının sonu Ebu Hamza'nın (tehlikenin kaynağının) öldürülmesi ve El-Gazi'nin de militanca öldürülmesinin ardından "savaş söylemi ikinci filmde de olduğu gibi "savaşın bir bağımlılık" yarattığıyla sonlanmaktadır.

5.2. Ölümcül Tuzak (*The Hurt Locker,* 2008) Filminde Öteki'nin Sunumu ve Söylem Çözümlemesi

Bu başlık altında *The Hurt Locker* filminin künyesine, filmin konusuna ve oryantalist söylemin kategorik yansımalarına değinilecektir.

5.2.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı : The Hurt Locker

Yapım Yılı : 2008

Ülke : ABD

Tür : Aksiyon, Gerilim, Savaş

Dil : İngilizce

Yönetmen : Kathryn Bigelow

Görüntü Yönetmeni : Barry Ackroyd

Yapımcılar : Kathryn Bigelow, Mark Boal, Nicolas Chartier Marco Beltrami, Buck Sanders

Senaryo : Mark Boal

Oyuncular : *Jeremy Renner* (William James), *Anthony Mackie* (JT Sanborn), *Brian Geraghty* (Owen Eldridge), *Guy Pearce* (Matt Thompson), *Ralph Fiennes* (Team Leader), *David Morse* (Reed), *Evangeline Lilly* (Connie James), *Christian Camargo* (John Cambridge), *Suhail Aldabbach* (Black Suit Man), *Christopher Sayegh* (Beckham), *Nabil Koni* (Professor Nabil), *Sam Spruell* (Charlie), *Sam Redford* (Contractor Jimmy), *Feisal Sadoun* (Contractor Feisal), *Barrie Rice* (Contractor Chris)

Vizyon Tarihi : 02 Ekim 2009 (Türkiye)

5.2.2. Filmin Konusu

Irak'taki kitle imha silahlarını imha etmek ve Saddam Hüseyin'in teröre verdiği desteği kesmek ve Irak Halkını özgürleştirmek gerekçeleriyle Irak'taki Baas Rejimi'ne karşı saldırıya geçen koalisyon güçleri, 20 Mart 2003'te hava saldırısına başlar. Ardından kara harekâtının tamamlanmasıyla 9 Nisan 2003'te başkent Bağdat'a giren koalisyon güçlerince Saddam Hüseyin iktidarı devrildi. 15 Nisan'da ise Irak, tümüyle koalisyon güçlerinin denetimine geçer.

Bağdat, İşgal sonrası 2004… Bir ordu bomba imha ünitesindeki üç asker, *IED (Improvised Explosive Devices)* patlayıcıların plastik/kumaş levhalar altına gizlendiğini ve imha edilmeleri için robot cihazı uzaktan yönlendirdikleri görülür. Birim, Çavuş Thompson tarafından yönetilmektedir ve Thompson, güvenli bir mesafeden *IED* kullanarak plastik patlayıcıların infilak edilebileceğine karar verir. Patlamanın çok fazla maddi hasara yol açmaması ve hiçbir hayat kaybına neden olmaması gerektiğini söyleyen Thomson'un dikkatli bakışlarının ardından, arkasına robot yerleştirilen küçük bir araba patlama bölgesine geri gönderilir. Bu esnada Irak sokaklarında bir koşuşturma ve panik yaşanmakta, "tehlikeli alan" boşaltılmaya ve patlayıcılar koalisyon askerleri tarafından güvenli bir şekilde imha edilmeye çalışılmaktadır. Robotu taşıyan uzaktan kumandalı arabanın arkasındaki römorkun tekerinin yerinden çıkmasıyla operasyon aksar. Aksaklığı gidermek üzere özel elbisesini Thompson, hedefe doğru yürümeye başlayınca Eldridge ve Sanborn da çevreyi gözetlemektedir. Çavuşun, imha edilmemiş patlayıcıların yanından yavaşça ayrılmasının ardından yakındaki bir adamın elinde telefon olduğu anlaşılınca Sanborn Thompson'a, hızlıca hareket edip o noktadan uzaklaşması gerektiğini söyler ama o duymaz. Büyük bir patlamanın ardından her yer savaş alanına döner ve çavuş Thompson ölür.

Sanborn Thompson'un cesedinin olduğu özel odada, birkaç saat önce ölen tabutun içindeki arkadaşına bakmakta ve kendine kızmaktadır. Psikolog Cambridge, ona kendisini nasıl hissettiğini sorunca "silahımla o adama ateş etseydim belki de Thomson yaşayacaktı" cevabını verir. Takımın yeni lideri William James'in yanına gelen JT Sanborn, zafer kampına hoş geldiğini söyler. Thompson'un ölümüne üzülen James, onun yerini almaya niyeti olmadığını açıklar.

Sonraki gün takıma, şehirde dar bir sokakta başka bir IED olduğu raporu iletilir. Askerler Irak'ta her an kendilerini ölümün bekleyebileceğini konuşurlarken James ise Afganistan'da iyi bir eğitim aldığını ekler. Belirtilen koordinata gelen askerler çevreyi sıkı bir şekilde gözden geçirir, sokağın ortasından terk edilmiş *Humvee*'yi (*The High Mobility Multipurpose Wheeled Vehicle/Yüksek Hareket Kabiliyetli Çok Amaçlı Vasıta*) görürler. Güvenli bir bölgede olmamalarına rağmen James, patlayıcıların robot yardımıyla değil kendi eliyle etkisiz hale getirileceğini söyler ve bombayı aramaya koyulur. James yürüdüğü sırada bir araç hızla onun önünde durur, o da aracın içindeki adamı dışarı çıkmaya ikna eder ve sonra da *IED*'yi bulur. Patlayıcı, yerin altına

gizlenmiş farklı renkteki kablolarla James'in ve diğerlerinin kafasını karıştırır. James aynı yere gömülü 7 faklı bombayı toprağın altından çıkarır fakat bombanın etki alanının ne kadar büyük olacağını ve ne zaman aktif hale getirileceğini bilmemektedir. James, bomba düzeneğini çözmekle uğraşırken sona yaklaşır ve düzeneği etkisiz hale getirir. Onu yan binada izleyen adam da oradan hemen kaçar.

Takımdaki askerler bu defa, Birleşmiş Milletler binası önünde park edilmiş bir arabanın içindeki bir bomba tehdidiyle karşı karşıya kalırlar. Bina tahliye edildiğinde, James bomba yüklü olduğu düşünülen arca yaklaşır. O esnada arabaya ateş açılır ve araba aniden alevler içinde kalır. Sanborn ve Eldridge etrafı gözetlerken James ise arabaya yönelip bagajı açar, bombaları karşısında görür ve tehlikeyi ortadan kaldırır. Binlerce bombayı etkisiz hale getiren James, takım içerisinde asker değil, sosyal yönüyle Iraklı çocuklarla da diyalog kuran sıcakkanlı biridir.

Askerler, bazı patlayıcıları toplayıp imha etmek için çöle gitmişlerdir. Sonrasında takım, şehre geri giderken yolun üzerinde park etmiş iki *SUV* (*Sport Utility Vehicle/Spor Amaçlı Taşıt*) görür. Aracın etrafında birkaç adam ve başlarına çuval geçirilmiş iki Iraklı vardır. Ekip, onlara yaklaştığında adamlardan birinin İngiliz komando olduğu anlaşılır. İngiliz, aracın tekerleği patladığı için yolda kaldıklarını söylerken James onlara yardımcı olur. Keskin nişancıların aniden başlayan çapraz ateşiyle kendilerine sığınak arayan ABD'li askerlerden Sanborn, Elridge'ye "doğanın tehlikelerle dolu olduğunu, James'in bombaları patlatmakla uğraşırken, her an için ölümle burun buruna geldiğini" söyler. Ona göre tehlikelerle boğuşurken "bayrağı" taşımak kolay olmayabilir. Askerlerden Elridge çatışmada yaralanır ve çölde uzun süren bekleyişten sonra silahlı adamların öldürülmesiyle askerler de birliğe geri döner.

İsyancıların bulundukları yere operasyonun yapıldığı gün, binanın her tarafının *C4* ve benzer patlayıcılarla dolu olduğu anlaşılır. Bütün patlayıcılar toplatılıp havaya uçurulmak istenirken James, küçük dostu Beckham'ın (Iraklı çocuğun) cansız bedenine ulaşır. Tehdit bir yandan binanın içini sararken, dışarıdaki askerler de Iraklılara bulundukları yerin "tehlikeli" olduğunu söyler. Çocuğun iç organlarına patlayıcılar yerleştirildiğini anlayan James bunları oradan çıkarmaya çalışır. Beckham'ı alıp beze sarar ve onu bir polis aracının bagajına bırakır. Beckham'ın evini bulmak için Iraklı bir tüccarı takip eden James, çocuğun katillerinin peşine düşer.

Yeşil Bölge'de gece patlayan bombalar her yeri ateş topuna çevirmiş, insanlar evlerini ve eşyalarını kaybetmiştir. Saldırının arkasındaki isimleri arayan Sanborn ve James, sokak aralarında düşmanları ararlarken Amerikalı bir askerin yaralı olduğunu görürler. Sonraki gün yaralı asker helikopter bindirilir, Irak'taki askerler için sokak ortasındaki tehdit/tehlikeler devam eder. Caddenin ortasındaki Iraklı bir adam üzerinde bomba bulunduğunu, kendisinin bu durumdan kurtulması için birlikteki askerlerden yardım istediği görülür. Irak polisi, adamın kötü biri olmadığını ona yardım edilmesi gerektiğini belirtir. Bomba uzmanı James, özel elbisesini giyer ve adama yaklaşır. Sanborn, James'e adamı bırakmasını yoksa bombanın kısa bir süre sonra patlayıp ikisinin de ölebileceğini açıklar. James bu konuda Sanborn'la aynı fikirde değildir. James, adamın etrafındaki kilitleri açmak için uğraşır ama ona, kilitlerin açılamayacak kadar çok zor olacağını söyler ve onun yanından uzaklaştığında adam ölür. Film, Iraklı çocukların James ve Elridge'in içinde bulunduğu askeri aracın taşlanmasıyla sona yaklaşır.

James evine geri döndüğünde, eşinin ve çocuğunun yanında fazla kalamaz, hayata artık eskisi gibi bakamayan bir asker yuvasına da adapte olamamakta, alışveriş yaptığı marketin koridorları arasında adeta boğulmaktadır. James'in Irak'a dönmeye karar vermesi, "tehlike, tehdit ve bombanın" onun hayatının parçası olmaya başladığını ve özel donanımlı elbiseler içinde, yeni rotalarda ama farklı planların kendisini beklediğini gösteren mekân görüntüsüyle film sona ermektedir.

5.2.3. Filmin Anlatısı İçinde Öteki'nin Sunumu ve Oryantalist Söylem

Film, Amerikalı gazeteci, yazar ve savaş muhabiri *Chris Hedges*'in 2002'de en çok satan kitabından (W*ar Is a Force That Gives Us Meaning*) "*Savaşma arzusu güçlü ve ölümcül bir bağımlılıktır. Savaş bir uyuşturucudur*" bir alıntısıyla başlar. Amerika ve Orta Doğu siyaseti ve toplumları üzerine uzmanlaşmış bir isim olan *Hedges*, yakın zamandaki kaleme aldığı kitabında devletler için savaşın vazgeçilmez bir bağımlılığı nasıl meydana getirdiği ve "bağımlılığın" ABD'nin politikalarına yansımalarını eleştirir. Deneyimlerini bir savaş muhabiri olarak aktaran Hedges, savaşın toplumları tamamen tahrik ettiğini, kurgular yaratarak kamuyu inandırdığını ve çatışmaları desteklemeye dayandığını söylemektedir:

“The rush of battle is often a potent and lethal addiction, for war is a drug. War is a drug.” (00:00:02- 00:00:09)

Anlatıyı bir cümleyle özetleyen yukarıdaki ifade, anlatının ikici ve dokuzuncu saniyelerinde görüntüye bindirilmekle kalmamakta aynı zamanda, filmin konusunun anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. “*Krallık*” filminde olduğu gibi, mekânın temsili ve tehdit algısıyla paralel olarak bazı benzetimler/çağrışımlar görüntülenmektedir. Ölümcül Tuzak filmi, *In the Valley of Elah* (Tanrının Vadisinde, 2007) *, Stop-Loss (2008), Redacted* (Örtülü Gerçek, 2007) filmlerinde olduğu gibi, Irak’taki isyancı güçlerle başa çıkmak için önceki sinematik girişimlerinin eşlik ettiği siyasi tartışmaları, klişeleşmiş savaş filmleri ve indirgeyici karakter tiplerini sunmak yerine izleyiciyi, bir bomba imha ünitesinin Bağdat sokaklarında bir yıl süren devriyesinden sonra sona yaklaşan halini öğütlemeyi (Harkness, 2009: 15) ele almaktadır. Harkness’e göre Bigelow, standart aksiyon filmlerinde olduğu gibi dramatik yola başvurmadan ve anlatıyı en iyi şekilde sunmak için, bubi patlayıcıların (IED) sokaklarda doğaçlama bir biçimde tuzaklanmış şekliyle vermeyi yeğlemektedir. *Saving Private Ryan* (Er Ryan’ı Kurtarmak, 1998) filminden sonra en fazla gişeye sahip olan Ölümcül Tuzak, Hollywood yapımlı filmlerde olduğu gibi bol aksiyona başvurmadan, anlatıyı baştan sona kateden “bombalar, patlayıcılar, askerle ve düşmanlar”, kalp atışlarının yavaşlaması, soluk almanın yavaşlaması, uygun kamera hareketleri ve ses efektlerinin kullanımı gibi değişik yollarla izleyiciyi savaşın ortasına koymayı denemiştir.

5.2.3.1. “Mekân Tasviri ve Savaş” Algısına İlişkin Sunumlar

Hollywood sinemasında “Oryantal” kentler arasında yer alan ve bir yandan oryantalist düşünceye hizmet vermeye devam eden ve diğer yandan fantastik bir bölge içine konumlandırılan “Bağdat” şehrinin, uzun zaman diliminde farklı türlerdeki (özellikle de son zamanlarda macera filmleri olmak üzere) yapımlarda sıkça kullanılan bir mekân olmaktadır. Bağdat setlerinin ana argümanını Doğu’ya atfedilen oryantalist algılar ve bölgenin sonraki algılarını etkileyecek cinler, periler, sihirli halılar gibi kinayelerin oluşturduğu (Scurry, 2010: 22- 23) ve izleyicilere böyle bir doğu kurgusu ya da “Fantastik Doğu/Irak/Bağdat” mekânının sunulduğu nakledilmektedir. Bağdat filmleriyle fantezi filmleri 1920 yılında İngiliz Sömürgesiyle başlar ve 1958 devriminden sonra ortaya çıkan askeri diktatörlük döneminde de üretilmeye devam

eder. Daha sonraki yıllarda (1960, 70 ve 80'li) Hollywood filmlerinde Bağdat'a ve Irak'a yönelik yeni eğilimlerin ortaya konulduğu, bu eğilimin Disney'in *Aladdin* (1992) filminde söyleme yerleştirilen kültürel oryantalist algılar ve askeri, siyasi oryantalizmin ilaveleriyle desteklendiği gözlemlenmiştir (2010: 22- 23). Scurry buna benzer son tezahürün örneklerinden Bağdat'tan Canlı Yayın (*Live from Baghdad,* 2002) televizyon filminde, Amerikan algılamasındaki Bağdat fantezilerinin kalıntılarının filme nüfuz edildiğini değerlendirmektedir (2010: 22- 23).

İkinci olarak analiz edilecek film, bir önceki filmde olduğu gibi Arabistan'ı anlatan uçsuz bucaksız çöl görüntüsüyle başlamaktadır. *Ölümcül Tuzak*'ta mekân, savaştan geriye kalan yıkıntılara ve harabelere, insanların belli belirsiz telaşlarının olduğu bir şehir izlenimi taşımaktadır. Örneklemdeki iki filmde de görüleceği üzere "mekânın" başlı başına bir "temsil, öteki ve tehdit" öğelerini içerdiği görülecektir. Krallık filminden farklı olarak bu filmdeki sahnelerin kullanımında büyük farklılıklar göze çarpmakta, Krallık filminde olduğu gibi aksiyonun durağanlaştığı veya hız kazandığı görülmektedir. Bunun yanında anlatı "*savaş, tehdit, operasyon, bombalar, ABD askerleri ve düşmanlar (Iraklı isyancılar)*" etrafında şekillenmeye başlamaktadır. Savaşın olmadığı sahnelerde ise Amerikan filmlerindeki erkeksi roller (başat güç) figürünün askerlerin özel yaşantısıyla açığa çıkarıldığı söylenebilir.

Robot kamera tarafından çekilen ilk görüntüler Irak'taki bir şehir manzarasıyla başlar. Bu manzara nesnelerin parçalanmış halini göstermekte ve sonrasında akan görüntüler resmi tamamlamaktadır. "Gerçekmiş" gibi bir algı oluşturan ilk sunumlarda şehir, "kaos ve parçalanmışlık" anlamını vermektedir. Şehirdeki bombaların konulduğu yere odaklanan "robot araç" ve ardından sıralanan "operasyon" görüntüleri, savaş sonrası durumu ve karışıklığı tasvir etmektedir. *Krallık* filminde de benzer "ideolojik bir obje" ***(Coca Cola)*** olarak filmin söylemine konumlandıran görüntüler, bu filmin söyleminde de yerini almıştır: ***Pepsi***





Fotoğraf 14. Enkaz görüntüleri arasında "Pepsi" kutusu, 00:00:21

Anlatının başındaki isimler Eldridge, Thompson ve Sanborn savaş sırasında bombaları etkisiz hale getirmekle görevli askerlerdir. Çavuş James (*Jeremy Renner*) yeni atandığı görevinde, yüksek eğitim almış bir grup askeri şiddet dolu bir çatışmaya gönderir ve emir altındaki askerler Sanborn ve Eldridge'i (*Anthony Mackie ve Brian Geraghty*) "*ölümcül bir şehir muharebesi*"nin içine salarak onları şaşırtır. James adeta ölüme meydan okurca davranmaktadır. Askerler yeni ve vahşete eğilimli önderlerini zapt etmeye çalışırken, şehir de kargaşa ortamına dönüşür ve James'in karakteri, yanındaki herkesin hayatını değiştirecek şekilde açığa çıkar.

Anlatının devamında "ezan sesi, çocuk ve kadınların telaşı, uçak sesleri, askerlerin halkı uyarması, mekâna dair izlenimler sunan klişeleşmiş tasvirler aracılığıyla Irak'ın sessizliğini, ölümcüllüğü iç içe aktarmaktadır. Mekânın soğukluğu, ölümün her tarafı kuşatacak kadar yakın olduğu anlamını veren sahneler "savaş sonrası bir ülkenin halini" sergilemeyi yansıtabilmiştir. Görüntüye bindirilen *"Baghdad" (Bağdat)* kelimesinin ardından askerler çocukları, yaşlıları ve kadınları koşuşturmaya sevk eder, hurdaya dönen araçlar ve sokakların yıkılmış görüntüleri arasında "doğulu erkeğe" yer verilmediği söylenilebilir. "Parçalanmış nesnelerden" başlayan film anlatısında "gürültü", kornalar, bağırışlar ve robot araçlar yardımıyla şehrin manzarasına yerleştirilmiştir. Krallık filminde olduğu gibi bu filmde de sokaktaki "doğulu kadın", tehlikenin ortasında yer aldığı ve çevrenin kendisi ile çocukları için "güvenli olmadığı" (*unsafe)* belirginleşmektedir.

Mekâna dair izlenimlerle ilgili bir diğer yansıma, onun (mekânın) tedirgin ediciliği yanında, aynı zamanda "temiz ve sağlıklı" olmadığıdır:





Fotoğraf 14 ve 15. Öteki kavramı bağlamında "mekân-sağlık" ilişkisi

Krallık filminde de yukarıdaki çerçevelemelere benzer görüntülerin bulunduğu sahnelerde öteki algısı üzerinden mekân tasvirinin olumsuz bir yansıması açığa

çıkarılmaktadır. Öteki sunumu altında yatan düşüncede “onlar kadar onların sahip olduklarının da” yetersiz olduğu ve Levinas’ın kaleme aldığı *“dışarıdalık”* (2003; 2005; 2006) ilkesi etrafında biçimlenen doğuluya ait “Irak/Arabistan” mekânları bağlamında anlatıda, bir “ötekileştirme” diyaloğu geliştirildiği yer edinmektedir. Yukarıdaki resmin bu yorumu tamamladığı düşünülürse “mekânın dilinin” görsel söylem üzerinde etkili olabileceği yorumu yapılabilir.

Öteki’nin eksikliği olarak anlatıda yer yer geçen diyaloglar üzerinden “mekâna” göndermeler yapılmakta, Sanborn ve Elridge arasındaki diyalogda çöle dönüşen yerde “hayatın/yeşilin/canlılığın” olmadığı, bunun için buralara “çimin gerektiği” (*What this place needs? Needs grass*), “çim işine başlanacağı” “(*We gonna start our grass business)* ve yapılacak ticaretle dükkana “Sanborn ve Oğulları” *(Sanborn and Sons)* ironisi yapılmaktadır. Beldenin ne kadar tehlikeli bir yer olduğu Thomson’un operasyon esnasında hayatını kaybetmesiyle özetlenir. İlk operasyonun başlamasıyla birlikte giderek artan aksiyon, “tehdit” algısını da beraberinde getirmektedir. Şehrin sokaklarının tümüne sessizliğin ve yıkıntıların yansıdığı kamera açılarında baş döndürücü hareketlere ağırlık verilmiştir. Tam da burada, James’in birbirine kablolarla bağlı bomba düzeneğini toprağın altından çıkardığı sahnenin filmi afişinde yer edindiği görülmekte, gerilimin tırmandığı bu sahneye “ses efektleri ile kuran sesi” eşlik etmektedir. Kargaşanın bittiği her sahneden bir süre sonra yeni bir kargaşa görüntüsüyle akan film anlatısı, “bomba, tehdit ve kaos” üçgeninde dönmeye devam etmektedir. Bomba düzeneklerinin arkasında yer alan eylemciler batılılar için bir tehdit oluşturmaya devam etmekte ve biz-öteki çatışması, “terörle/düşmanla savaş” bağlamında dramatize edilmektedir.

Oryantal metinlerde başvurulan mekân sunumlarının filmin değişik bölümlerinde yer aldığı görülmektedir. Mekân’ın ıssızlığı ve ölümcüllüğüne işaret eden “*puslu/ sisli hava*”, batılı askerlerin mücadelesini daha da zorlaştırmakta, diğer taraftan “mekânın gizemliliği ve kirliliği” görüntülere yansımaktadır. Anlatının değişik parçalarında kadraja alınan “*sağlıksız ortamdaki hayvan etleri*” görselliği üzerinden, oryantalist metinlerde de yer aldığı üzere, Arapların/doğuluların “*kirli adamlar, kötü mekânlar*” algısına gönderme niteliği taşımaktadır. Buna ek olarak “mekân/Irak” tasviri bombalar ve patlamalarla filme eklemlenmekte ve hayatın normale döndürülememekte böylece, “*şiddet ve anarşi*” görsel söylem yoluyla meşrulaştırılmaktadır. Mekâna

yönelik söylemlerin sonunda James'in, ABD'ye gittikten sonra Irak'a (*bombaların yok edilmesi gereken yer*) geri döndüğü ve hayatı zorlaştıracak tehlikelerin/patlayıcıların temizlenmesi için çok adama (*bomba imha uzmanına*) ihtiyaç duyulduğu söylenmektedir. Kahramanın (James) kimliği tehdidi ortadan kaldıracak bir el/güç ile özdeşleşmektedir.

5.2.3.2. Batılılara/Kahramana İlişkin Sunumlar

Batılı kahramana dair ilk izlenimler filmin başlangıcında "*tehdidi/patlayıcı bombaları*" ortadan kaldırmak için robot araçlarla olay yerine gelen ABD'li askerler aracılığıyla başlar. Çevrenin güvenliğini sağlayan askerler (koalisyon güçleri ve ABD'li askerler) sokaklarda tanklar üzerinde dolaşmaktadır. Anlatıya eşlik eden görsel materyaller (askerlerin donanımı, silahlar ve gergin ortam) diğer materyallerle (kamera devinimleri, müzik ve seslerin gerilimi) sahneyi farklı bir biçime sürüklemektedir.

Anlatının başından itibaren Bağdat'taki koalisyon güçlerinin şehri güvenlik çemberine aldığı ve sivillerin tehlikelerden (*bomba, patlayıcı ve isyancılar*) uzaklaştırılmaya çalışıldığı sahnelenmekte ve Irak askerleri onlara yardımcı olmaktadır. Thompson, Elridge ve Sanborn'un profilinden yansıyan çıkarımlarda, tehlikenin ortasında oldukları, bunun içim de sokakların ve binaların güvenliğinin korunması gerektiği tasvir edilmiştir. Patlayıcıların etkisiz hale getirileceği her "operasyon" öncesince kamera hareketleri ve işitsel efektler şehri, bir korku yumağına dönüştürmektedir. Korkunun kaynağı belirgin olmadığından perdeye yansıyan görüntülerde bazı işaretlemelere vurgu yapılmakta, yerli halk ile askerler arasında normal diyalogların kurulması da *(Nerelisiniz?)* engellenirken, "öteki ile kendi" arasına bir mesafe konulmaktadır:

Iraklı adam: *Where are you from?*

Sanborn: *Whoa, whoa, whoa.*

Iraklı adam: *Where are you from? California?*

Sanborn: *Hey, get out of here, man.*

Iraklı adam: *Where?*

Sanborn: Hey, this ain't no meet and greet. Now get out of here. *Now. Go. (00:05:57- 00:06:18)*

Irak işgali sonrasında bölgeye yerleşen ABD ve koalisyon güçlerini bekleyen "amansız tehdit" bağlamındaki ilk sunumda, patlayıcı bombaların etkisiz hale getirilmek istendiği esnada *düşmanın/isyancıların,* "iyi adamların ve masum insanların" hayatına nasıl bir müdahalede bulunacakları görüntülenmektedir. Buna benzer sahneler de "onlar/saldırganlar" ateşli fanatikleri andırırken, "biz/askerler" ise yardımsever güçlerle anlam bulmaktadır. Thomson'u hedef alan saldırganın kimliği üzerinden Irak'ta yaşanmakta olan durumun sembolize edildiği sahnede mekân, "*ölüm-hayat*" ikileminde dönen bir tabloya, elinde cep telefonu düzeneği olan Iraklı/öteki de, bombayı aktif hale getirmekle bu ikileme bir son vermeye çalışmaktadır. Thomson'un öldüğü sahnede tehdidi oluşturan iki faktör,"düşman ve mekân", anlatıya yerleştirilmiştir:

Elridge: *Butcher shop, 2:00, dude has a phone!*
Sanborn: *Make him put it down!*
Elridge: *Put down the phone!*
Elridge: *Drop the phone! Drop your phone!*
Sanborn: *Hey, burn him, Eldridge. Burn him!*
Elridge: *Get out of the way. Drop your phone!* (00:08:13- 00:08:29)

Askerlerin günlük yaşantılarını anlatan bölümlere bakıldığında, savaş ortamının onları psikolojik olarak olumsuz etkilediği anlaşılmaktadır. Bölüğe önceden verilen "*Camp Liberty*" (Özgürlük Taburu) ismi değiştirilmiş, yerine "*Camp Victory"* (Zafer Taburu) adı verilmiştir. Askerlerin sokak aralarında gezerken "*friendly, friendly*" diye seslenmeleri kendilerini tanıtmaya yönelik olup, "kahraman" figürünün hâkim olduğu sahnelere sıkça başvurulmuştur. Irak'taki terörle savaş söylemi, "ülkelere barış ve huzurun getirilmesi" bağlamında düşünüldüğünde, görsel ifadeler eşliğinde "çekişme" (*disagreement)* ortamından ziyade, "uzlaşma"ya *(agreement)* dayandırılmaktadır.

James'in kahramanlık sergilediği sahneler, bir yandan batılı askerlerin tehlikelere cesurca atıldığını gösterirken, diğer yandan diyaloglar arasında "mekân= savaşın ortası" olduğu eşitlenmektedir. Batılı askerlerin sunumunda olumsuz sinyallere rastlanılamaması, doğuluların temsilini yansıtan ifadelerin ise olumlu sinyallerden uzak olması karşılaştırıldığında "*biz-onlar*" karşıtlığının açıldığı söylenebilir. "Onlar" çözümsüzlük/karamsarlık ile özdeşleştirilirken "biz", çözüm arayanlar/kurtarıcılar olarak söyleme katılmaktadır. Buna ek olarak askerlerin Irak'taki psikolojik durumlarını

anlatan sahnede Chris, burada (Irak) yaşamanın "ölümle yaşamak"tan farksız olduğunu ve silahı aşağı yönelterek Thomson'un bekleyen "die/alive" (ölü/diri) ikililiğinin kendisini de bekleyeceğini (*This is war, why not me)* düşünmektedir. Chris, bunun bir savaş olduğunu ve herkesi beklediği gibi "ölüm yağdıran bu beldenin (Bağdat) kendisine de mezar olacağını söyleyerek karamsar bir tabloyu ortaya koymaktadır. Anlatının bu kısmında "*mekânın ölümcüllüğü ve düşmanın tuhaf bakışları*" hatırlatılmkatadır:

Chris: *What if all I can be is dead on the side of an Iraqi road? I mean, I think it's logical.* ***This is war. People die all the time. Why not me?***

John: *You got to change the record in our head. You gotta start thinking about other things. Okay.* ***Stop obsessing…*** *Right now. What are you thinking about?*

Chris: *You want □ok now what I'm thinking about, doc?*

John: *Yeah.*

Chris: *This is what* ***I'm thinking about, doc. Here's Thompson, okay. He's dead. He's alive.*** *Here's Thompson.* (00:26:22- 00:26:54)

Parçalanmış bir zihnin atmosferini sergileyen görüntülerde başvurulan ikilemeler (dost-düşman, barış-savaş) ve üçlemeler (mekân-ölüm-yaşam, bomba-tehdit-operasyon) anlatıyı baştan aşağıya kat etmektedir. Batılı askerlerin her tatbikatının ardından yeni bir çatışmayla karşılaştıklarını anlatan "görsel şiddet" kareleri, izleyiciyi sürekli tedirgin edecek sonu gelmeyen bir kuşatma gibi sarmalamaya çalışmakta, "kapalı alanlar" söylemin dramalaştırılmasına aracılık etmektedir. James'in cesaretinin arkadaşlarını dahi şaşırttığı bölümlerde "*ölürsem rahat bir şekilde ölürüm*" cümlesini kurması onun gözünden diyalogda yer bulmaktadır. Elridge ve Sanborn tehlikeyle karşı karşıya geldiklerinde, "düşmanın" ölümü çağrıştırdığı anlarda "silahı çekmekten çekindikleri", sadece "uyarı" yapıp şiddete başvurmayan "dost insanlar" gibi görünmektedir. Genel anlamıyla batılı karakterlerin kimliklerine "ideolojik bir yaklaşım"la ayna tutulduğu, Irak işgali sonrasındaki "ABD'li/Batılı kötü asker algısı" anlatı yardımıyla "ABD'li/ Batılı iyi/insancıl/dost asker algısı"na dönüştürülmek istenmektedir. Sahne atmosferi müzik, mekân, kamera devinimleri görsel şöleni canlı tutmaktadır:

Sanborn: *You know, we've been here a while. We need to get out of here soon. We got a lot of eyes on us, James. We need to get out of here.* (00:36:57)

Reed isimli bir diğer komutanın *"873 tane bombayı etkisiz hale getirmeyi nasıl başarıyorsun"* sorusunu James'e sormasının ardından bunun yolunun *"ölmemeyi dilemekten geçtiğini"* söylemesi ve ardından gelen diyalogların "ölüm/ölmek/yaşam" bağlamında sıralandığı açığa çıkmaktadır. Savaş ve hayat üzerine kurulu günlük hayat, bölükteki iki asker arasında da yerini bulmaktadır. Bunlardan biri diğerine "her gün ölümle burun buruna gelmektense, görev başında ölürüm daha iyi" demektedir. Metin içierisnde geçen "*proud and strong*" (güçlü ve gururlu) göze çarpmakta, bunun yanı sıra ikinci asker ise onu yatıştırmakta ve ona "Savaş herkesin başına bir kez gelebilecek bir durum olduğu için bunun tadını çıkarmasını" söyler.

İlk asker: *He's going to get me killed, almost died yesterday. At least I'll die in the line of duty, proud and strong.*

İkinci asker: *You know, this doesn't have to be a bad time in your life. Going to war is a- is a once in a lifetime experience. It could be fun.* (00:45:32- 00:45:50)

Güç ve söylem ilişkisine gönderme yapılan sahnelerden biri de, 'başlarına çuval geçirilmiş Iraklılar'dır. İşgal sonrası Irak'ta *"başa çuval geçirme"* "gücün yansıtılması açısından önemli bir figür" olmuştur. Ölümcül tuzak sadece bu manzaraları yansıtmakla kalmaz savaş karşıtı söylemlerini de yer yer anlatıya serpiştirmektedir. Askerlerin ruh hali, çatışma ortamının istenmemesi, askerlerin iyi niyeti, savaş ortamında psikolojisi bozulan askerlerin (bunun birkaç asker için söylenebileceği) hali gibi… Birkaç sahne öncesinde batılı askerleri tehdit eden tabela (100 metreden fazla yaklaşmayın…) onları taşıyan askeri aracın arkasına geçirilmiştir.

The Hurt Locker da göze çarpan askerlerin savaş için orada bulunmadıkları, bombaları/patlayıcıları ortadan kaldırmayı düşündükleri onların sözleri aracılığıyla aktarılmaktadır. Batılıların dostça bakışlarına Doğuluların/Iraklıların "tuhaf bakışlarıyla" cevap verip ölüm yağdırdıkları ve Cambridge'in ölümüyle askerleri "ölü beldeye" hapsettikleri sahnelenmiş ve "öteki", masum bakışlarının ardında "güven vermeyen/ölümcül varlık" olarak resmedilmiştir. Aynı "tuhaf bakışlar" James'in, küçük çocuğun katillerinin peşine düşmesiyle de kadraja alınmış, "James/Biz", karanlık sokakların ve karanlığın ortasında kalmıştır.

Filmin anlatısına yerleştirilen bir diğer önemli nokta da, "Batılıların/Amerikalıların" dost oldukları ve Iraklılarla dostane ilişkiler geliştirmek

istedikleri *"U.S.A. friendly coming in, U.S.A. friendly, U.S.A. friendlies coming through"* ifadelerinden anlaşılmaktadır. Tehdidin patlak verdiği her yerde "kahramanlar" olarak harekete geçen "askerler", halkın güvenliğini sağlamak için kendilerini "ateşe" atmaktan korkmayan "cesur batılıları" canlandırmaktadır. "Öteki ile kendi" diyalogunu anlatan son sahnede ise üzerine bomba bağlanmış "Iraklı bir adam/masum bir sivil" ile onu ölümden kurtarmak isteyen "Kahraman/James" arasında geçmektedir. Hayata geri döndürülemeyen adam, orada "ölümün gelmesini" beklemekte, anlatı, "içinden çıkılması çok güç durumda sivilleri her yerden tehdidin kuşattığı beldenin/şehrin manzarasını sunmakla sona yaklaşmaktadır.

Batılı kahramanlar için Irak, "yaşam ve hayat üzerine zar atılan bir yer" olarak tanımlanırken aralarında geçen aşağıdaki diyalog, savaş atmosferinin onlar üzerindeki etkisini göstermektedir:

Sanborn: *But you realize every time you suit up, every time we go out it's life or death. You roll the dice and you deal with it. You recognize that, don't you?*

James: *Yeah, I do. But I don't know why. I don't know, JT. You know why I am the way I am?*

Sanborn: *Naw, I don't.* (01:54:46- 01:55:41)

Sanborn' göre James'in, koruyucuyu her giydiğinde ve her dışarı çıktıklarında "yaşam ve ölüm üstüne zar attığı" dile getirilmekte ve kendilerini bu şekilde yaşamaya alışık insanlar olarak görmeleri gerektiği üzerinde durulmaktadır. Çocukların askeri aracı "taşa tutması" gönderimiyle biten sahne, James'in eve döndüğünü göstermektedir. Irak'taki görevin ardından alışveriş merkezinde görülen "kahramanın", mekânın içinde kaybolduğu ve "savaş sonrası" hayatı parçalanmış ve zihin haritası dağılmış bir askerin/insanın tablosu çizilmiştir. James'in bu ruh hali eşiyle konuşmasına da eklemlenmekte ve geldiği yeri unutamayan, insanların sürekli öl(dürül)düğü, bunun için insanların daha fazla 'bomba uzmanına' ihtiyaçları olduğu *(they need more bomb techs)* belirtilmektedir. James'in Irak'a geri dönmesiyle anlatı son bulmaktadır.

5.2.3.3. Doğululara/Tehdide İlişkin Sunumlar

Temsile ilişkin ilk çıkarımlarda "mekânın tasviri" üzerinden öteki'ne bazı göndermeler yapılmaktadır. Cadde üzerindeki kasap dükkânında etlerin dışarıya

bırakılması, sağlıklarını önemsemeyen "kirli doğulular/Araplar" ile ilişkilendirilebilir. Tehdidin dışavurumu olarak batılıların karşısına çıkan "öteki/doğulu erkek", kişisel alana yaklaştırılmamakta, ölüm bölgesine *(kill zone)* yaklaşıldıkça da daha çok önlem alan askerlerin "öteki'nin" varlığından duydukları tedirginlik yüzlerine yansıtılmaktadır. Birazdan patlayacak bomba öncesinde eline telefonu alan "düşman"ın sakinliği, patlamayla birlikte "masumiyetin arkasına gizlenmiş katilin portresini" gün yüzüne çıkarmaktadır. Patlama esnasında görüntü süresinin yavaşlatılması sahnenin etkileyiciliğini ön plana çıkarmıştır.

Filmin adından da anlaşılacağı üzere şehir, "ölümcül tuzaklarla" dolu bir konuma karşılık gelmekte, öte yandan "tuzakların" içinde yaşayan halkı "dostlar/batılılar" koruyup kollamaktadır. Söyleme yerleşen ideolojinin dışavurumunda "batılılar/koalisyon güçleri", tehdidi ortadan kaldırmayı amaçlarken "ötekiler/isyancı doğulular" hem kendi insanlarının hayatına müdahale etmekte, hem de "batılı askerlerin" hayatını hiçe saymaktadırlar.

Sanborn ve Elridge arasındaki bir diğer diyalogda ise Irak'ta olmanın "ölüme yakın olmakla" eşdeğer olduğu dile getirilmektedir. Elridge, zırhlı araçlar içinde güvende olmadıklarını, birilerinin araca yaklaşmasıyla hayatlarının da son bulacağını düşünmektedir. Tehdidin ölümü çağrıştırdığı "*even looks at you funny we're dead/birisi bize tuhaf bakarsa öldük demektir"* cümlesinde geçen *"funny"* (tuhaf) kelimesi, isyancıların haricinde sivil halkın bakışlarının bile ölüm taşıyabileceğinin işareti olarak düşünülmektedir. Doğulu bakıştaki "tuhaflık" ile "ölümcüllük" arasında bağlantı kurulmakta, bir sonraki aşamada da "Irak'taysak öldük" denilmektedir:

Elridge: *Aren't you glad the Army has all these tanks parked here? Just in case the Russians come we have to have a big tank battle.*

Sanborn: *I'd rather be on the side with the tanks, just in case, rather than not have them.*

Elridge: *Yeah, but they don't do anything.* ***Anyone comes alongside a Humvee we're dead. Anybody even looks at you funny we're dead. Pretty much the bottom line is if you're in Iraq, you're dead.*** (00:11:37- 00:11:51)

Sokaklardan yansıyan "tuhaf" bakışlar, oryantalist metinler de geçen "doğu(lu)nun" gizemliğini, belirsizliğini uyandırmaktadır. Askerlerin sokak aralarındaki

gezintileri "tuhaf bakışların" odağı haline gelmekteyken tabeladaki yazıyla da "ölümün her tarafı kuşattığı" anlatının söylemine kazınmaktadır: *Caution! Stay 100 meters back or you will be shot"*. Askerler, doğulu insanların *"meraklı/tuhaf"* bakışları ve sokakların sessizliği arasında görevlerine devam etmektedir. *Krallık* filminde sıkça başvurulan "doğulu erkeklerin çok eşliliği" görüntüne benzer figürlere rastlanılmaktadır:



Fotoğraf 17. Doğulu erkek ve çok eşlilik yanılsaması

Sokak aralarında devam eden tasvirlerin birinde yüzünü askerlerden gizleyen birinin (ABD askeri) elinde, "ABD bayrağını" salladığı görülür. Anlatının devamında bir Iraklının taksiyle askerlerin arasından hızla geçtiği görülmektedir. Bu sahnede dikkat çeken şeyin ona/doğuluya, batılı askerlerce ateş edilmediği sadece "dur" komutuyla yetindiği anlaşılmaktadır. Bunun tam zıddına düşman/isyancıların, askerleri hiç korkmadan öldürebilecekleri (uzaktan kumandalı, telefon düzenekli bombalar) sahnelenir.

Filmde diğer bir doğulu karakter sunumu da Iraklı güvenlik gücü personeli tarafından verilmektedir. Anlatı boyunca doğulu askerler/polisler, koalisyon güçlerinin/Amerikan askerlerinin gölgesinde kalmış ve "güç-söylem" çerçevesinde ya ikinci plana itilmiş ya da pasif/edilgen güç olarak tasvir edilmiştir. Aşağıdaki diyalog James ve Irak Polisi arasında geçmekte, mecazlı sözler ve ironi içeren cümlelerin hâkim olduğu bir dil kullanıldığı söylemin içeriğine gizlenmiştir:

James: *So, how do you know it's a bomb?*

Irak Polisi: *Car has been parked illegally. The suspension is sagging. There's definitely something heavy in the trunk.*

James: *Right. So,* ***why don't you walk over there and peak inside and tell me what you see.***

Irak Polisi: *You want me to go close to it?*

James: *Yeah. No-no. I don't.* ***I'm kidding.*** (00:29:10- 00:29:23)

Doğulu tiplemesinin daha çok saldırgan/isyancılar yoluyla anlatıldığı *Ölümcül Tuzak*'ta askerlerin, yaralı saldırgana yardımcı olmak istedikleri görülür. Batılı askerlerin kendilerini hedef alan 'düşmanı" hayata geri döndürmek için uğraşması, "iki farklı kutubun (iyi-kötü)" arasındaki bağ sorgulanmakta, söylem "dost/insancıl batılı-düşman/savaşçı doğulu" perdesini aralamaktadır. Kamerayla bölgedeki batılı askerlerinin görüntüsünü çeken doğulu adam ise "görsel tehdit" göndermesinde bulunmaktadır.

Doğulu kadına yönelik sunumlarda "mekâna gizlenmiş/tehdit altında kalmış" ve "tuhaf bakışlarla" batılı askerleri izleyen açılar göze çarpmakta, öteki'yle yapılan diyalogların sınırlı olduğu sadece Iraklı bir çocuk (Beckham) ile James arasında kısa süren bir dostluk geçmektedir. James ile çocuk arasında geçen diyalogda "kendi-öteki" ilişkisinde "öteki", anlatının ilerlemesiyle çemberin dışına itilecek, James'le yapılan "alışveriş" (Cd-Dvd satışı) de kesilecektir. Söyleme yansıyan ifadelerde küçük çocuğun ahlaksızca işlerle uğraştığı ve kullandığı argo kelimelerin özenle seçildiği anlaşılmaktadır. James'in yaptığı iş çocuktan tarafından ise "gangsterlik" olarak yorumlanır. Daha sonrasında ise çocuğun bedeni, "düşman/isyancılar" için canlı bomba olarak kullanılır. Doğuluların sunumunda ortaya çıkan "*tuzak kuran acımasızlar/tehlikeli insanlar*" figürüne sıkça başvurulduğu ve öteki'nin olumsuz özelliklerinin işaretlenmesi olarak söylemin pratiğine aktarıldığı görülmektedir.

Patlayıcıların etkisiz hale getirilmesi için ABD askerlerinin çölde olduğu bir anda karşılarına çıkan "bijon adam" *(wrench man),* doğulu karakterin izlenimiyle alakalı küçük bir ayrıntıyı ortaya çıkarmıştır. Siyahi karakter Sanborn'a "bijon adam" şöyle demektedir: *You know, you can shoot people here. You don't have to throw a wrench at 'em* (İnsanları burada öldürebilirsin, birine ingiliz anahtarı fırlatmak zorunda değilsin). Sahnenin devamında Necef'te yakalanan şüphelilerin görüntüsüne yer verilirken, "çölde başlarına çuval geçirilmiş doğulular" *(00:51:33)* göndermesi tekrar hatırlatılmaktadır. Bir güç gösterisi ve 'öteki'ni küçük düşürme söylemi olarak "çuval geçirme" hadisesine bu bölümde iki farklı açıdan yaklaşılmıştır. Birincisi, "görselliğin tekrarı" üzerinden Doğululara/Müslümanlara yeni bir hatırlatmada bulunmak ve "güçlüleri" ekranda yansıtmak; ikincisi ise başlarına çuval geçirilen Iraklılara, ABD'li asker tarafından su verilmesidir. Söylemin arka planına yansıyan bu görüntü, az önceki

sahnenin tam aksine "Batının dostluğu/ondan uzanan yardım elini" hatırlatmaya devam etmekte ve aşağıdaki kareler bu sahneyi sergilemektedir:





Fotoğraf 18 ve 19. Başlarına çuval geçirilen Iraklılar

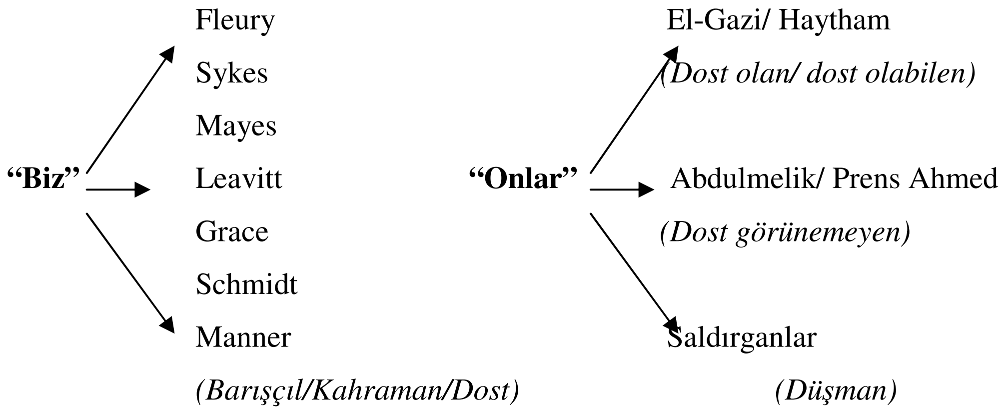
Batılı/Doğulu karakter ayrımına bakıldığında zıtlıklar üzerine kurulu göndermelerin yoğun olduğu, "öteki-kendi", "biz-onlar", "dost-düşman", "savaş-barış," "huzur-kaos", "ikiyüzlü fanatikler-yardımsever askerler" gibi, pek çok 'dikotomi' anlatıya yerleştirilmiştir. Anlatının ilerlemesiyle doğuluların tuhaf bakışları çeşitli göndermelere eşlik etmekte ve tehditle eşdeğer tutulmaktadır. 11 Eylül sonrası Irak'ta, ABD askerlerini ve koalisyon güçlerini tehdit eden bir unsur olarak *"canlı bomba"* paniğinden de bahsedilmektedir. Savaş sonrası ortamda sadece batılı askerleri hedef almayan *"canlı bombalar"*, sivillerin bedenlerine yerleştirilen bombalar (Beckham ve Iraklı adam) yoluyla halkı da hedefe almaktadır. Çocukların "askeri araca taş atması" da, "işaretlenmiş doğulu" imgesine dönük anlatıdaki son sunum olarak aktarılmıştır.

5.3. Filmlerin Değerlendirilmesi ve Bulguların Yorumlanması

Araştırmanın analizinde görüldüğü üzere, Amerikan Sinemasında 11 Eylül sonrası çekilen *The Kingdom* ve *The Hurt Locker* filmlerinin anlatılarında "öteki'nin sunumu/temsili/kurgusuna" işaret niteliği taşıyan söylemlerin karmaşık (örtük) ya da sade (açık) bir yapı arz ettiği gözlenmiştir. Bu filmlerde Doğulu/Müslüman/Arap imgesinin "terörle savaş ya da terörizmle" savaş metaforlarıyla çevrelendiği, bu söylemler üzerinden bir döngüsel bağın kurulduğu tespit edilmiştir. Doğu ile Batı karşıtlığına eşlik eden "bizim sahip olduğumuz ama onların sahip olmadığı" özellikler ile "mekân, tehdit, batılı erk(ek) ve doğulu erk(ek) ya da batılı ve doğulu kadına yönelik tasvirler" arasında dolaylı veya doğrudan bir organik bağa ilişkin çıkarımlara ulaşılmıştır.

Doğu'nun (Arabistan'ın ve Irak'ın) mekânsal anlamdaki tasvirlerine bakıldığında *The Kingdom* filminde Arabistan'ın "uçsuz bucaksız çölleri andırdığı, Mars gezegenine benzetildiği ve beldenin üzerine ölüm yağdırıldığı, tuzaklarla dolu olduğu" ortaya çıkmaktadır. Bu benzetmelerin *The Hurt Locker* filminde de tekrarlandığı, mekânın "Irak'taysan öldün demektir, ölüler diyarı" gibi diyaloglarla resmedildiği, bu resimleme işleminde Irak'ın hayat ile ölüm arasında "arafı" andırdığı düşünülebilir. Bunun yanında The Kingdom'da mekânın temsili, Arap imgesiyle iç içe geçirilmiş ve öteki'nin yaşam tarzından hareketle (sosyal aktivite yok, kadın yok, içki yok gibi) bölgeye yönelik çeşitli imgelemler geliştirilmiştir.

Örneklem olarak alınan *The Kingdom* ve *The Hurt Locker* filmlerinde öne çıkan ilk karşılaştırmada "ötekiliğin basamaklar halinde ya da halkanın en iç kısmından en dışa doğru sıralandığı, bunun sonucunda filmlerde öteki sunumunun farklılık gösterdiğine ulaşılmıştır. İlk basamaklama *The Kingdom* filminde alt alta dizildiğinde;



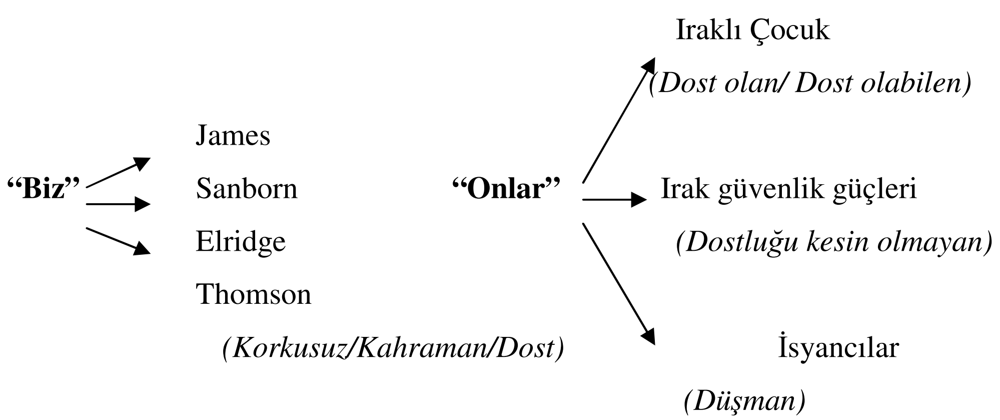
Şekil 1. The Kingdom filminde "Biz-Onlar" ayrımı

Film anlatısında bu şekilde bir basamaklandırmanın yapılması söylemin çok da basit/sade bir anlatımla döşenmediğini açığa çıkarmıştır. Krallık (*The Kingdom*) filminde görüleceği üzere "öteki" sunumunun tek bir anlam içermediği ve söylemde de yer edinmesinin mümkün olmadığı, "iyiden-kötüye" ya da "dost doğuludan, barbar/düşman öteki'ne" doğru bir yönün kurulduğuna ulaşılmıştır. Bu şekilde bir anlatı yapısı, Said'in (2008) "örtük" (gizli) Oryantalizm tanımı ile bilinçsiz Doğu tahayyülü ile bağdaştırılabilir ve Doğunun ne olduğu hakkında belirsiz bir kesinliğe sahip olduğu not düşülebilir. Bu anlamda "örtük Oryantalizmin" temel içeriğinin durağan olduğu ve Doğu'nun "geri, farklı, pasif, öteki, aşağı ve kadınsıl" tasvirlerle sahnelendiği anlaşılabilir.

Araştırmanın bu bölümünde,

- Filmlerdeki öteki söylemlerinin ya da temsillerinin kendi içerisinde farklı işaretleri gösterebileceğinden oryantalist söylemlerin ve öteki okumalarının bu bağlamda düşünülmesi gerektiği, bunun özellikle ideolojilerin daha iyi anlaşılmasına imkân verebileceği,
- Şekil 1'den anlaşılacağı gibi oryantalist düşüncenin yansımalarının karmaşık bir yapı halinde filme eklemlendiği ve her alt ya da üst kategorinin kendine özgün anlamlar içerebileceği söylenebilir.

The Kingdom filminde göze çarpan karmaşık söylemlerin, eğretilemelerin ve metaforların The Hurt Locker filminde daha sade, anlaşılır bir resmi çağrıştırdığı görülmüştür. Bu anlamda "biz-öteki" karşıtlığı Said'in (2008) "açık" oryantalizm tanımı ile bağdaştırılabilir. "Açık oryantalizm" ise Örtük oryantalizmden farklı olarak üzerine konuşulan ve eylemde bulunulan bir nesneye karşılık gelir. İkinci basamaklama alt alta dizildiğinde aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:



Şekil 2. The Hurt Locker filminde "Biz-Onlar" ayrımı

Şekil 2'de de anlaşılacağı gibi The Hurt Locker filminde, "biz-öteki" tartışmasının The Kingdom'dan daha yalın anlamlar içerdiği görülse de "Savaş Karşıtlığı" (*Anti-War*) düşüncesinden yola çıkan ikinci yapımın, Doğu'nun "kadınsıllığını" Batı'nın ise "erkeksiliğini" ön plana çıkardığı kayda alınabilir. Çünkü anlatıda "ya doğulunun mekâna gömülüp gizlendiği ya da isyancıların korkak ve acımasız insanlar olarak bölgenin ölümcüllüğüne büründüğü" açıklık kazanmaktadır. Oryantalist tasvirlerdeki "ötekilere" bakış açısı, kimi zaman bir nesilden daha fazla olduğu gibi, 1980'lerden 1990'lara kadar kısa bir zamanda da olabilmektedir. Bu noktada dönemler arasında öteki çağrışımlarının daha çok Doğulular ya da Araplar üzerine yoğunlaşıldığı, örnek iki filmin de bu çağrışımlar dâhilinde olabileceği dikkat çekebilmektedir.

The Hurt Locker Filmin sonunda James'in Irak'a geri dönmesi ile anlatının başında Hedges'in "savaş ve bağımlılık" arasındaki söz birleştirildiğinde, "savaş karşıtlığı ve savaşın bağımlılığı ironisinin" de bitmeyeceği böylece aktarılmış olur. *The Hurt Locker* filminin sonu savaşın bitmediği/bitmeyeceğini, yeni savaş ortamlarının insanları çatışmaya bağımlı hale getirdiğinin işaretidir. Bu yönüyle iki film karşılaştırıldığında;

- Krallık filminde Fleury ve Ebu Hamza da "savaş"ın bitmeyeceğiyle ilgili cümleler kullanmaktadır. Ölümcül Tuzak'ta da savaşın devam edeceğini anlatan bir diyalog göze çarpmasa da, "görsel söylem içerisine gizlenen" yeni bir operasyonla savaşın (bağımlılığın) devam edeceği anlaşılmakta,
- Krallık'ta Arabistan, 'Mars'a; Ölümcül Tuzak'ta ise Irak (Bağdat) "ölüm diyarına" ve canlılığın tükendiği bir alana benzetilmekte,
- Her iki filmde de masumlar, "öteki/düşman" tarafından ortadan kaldırılırken, "biz/dost" ise tehdidi/tehlikeyi ortadan kaldıran "kahramanlar" olarak yerini almakta,
- Her iki filmde de tehdidin kaynağı ya da nereden/ne zaman geleceği belirsiz olup bunun Ölümcük Tuzak'ta daha çok yer edindiği,
- Filmlerde "öteki" ayrımı altında; Doğuluya ait çocuk (Saldırı mekanında resim yapan çocuk) ile Batılıya ait çocuğun (Ajan Fleury'nin oğlu) okul eğitimi arasındaki farkın görsel söylem taşındığı,

- Doğuluların çok eşliliğine yönelik vurguların kadraja alındığı ve yinelendiği,
- Pek çok Hollywood filminde olduğu gibi, her iki filmde de küresel markaların anlatının can alıcı yerlerine yerleştirildiği görülmektedir. *Coca Cola* The Kingdom'da, *Pepsi* ise The Hurt Locker'da mekân ve öteki ilişkisi bağlamında farklı anlamlarda kullanılmıştır.

SONUÇ

Her insan doğası gereği farklı özelliklere sahip olduğundan, tek tip insandan bahsetmek ne kadar güç ise düşüncelerin tek tipliliğinden de bahsetmek o denli güç olacaktır. Bir düşünceye/fikre karşı öznel bir pencereden bakıldığında *farklı/öteki* olana nesnel bir biçimde yaklaşılamayacağı açıklık kazanmaktadır. Kendi içinde bir farklılığı barındıran insan ve sosyal hayatın temel dinamiklerini teşkil eden parçalar "ben"in ve "öteki"nin bir parçası olsa da, *öteki*'ne ilişkin nesnel olamayan yaklaşımlar *farklılık/başkalık* sorunsalını daha da ileri bir boyuta taşımaktadır. Kavramların tarifinin yapılması ve özelliklerinin belirtilmesi ya da farklılıklarının açıklanması "kategorileri" mümkün kılmakta, bu da "farklı olanı" iki farklı boyutta (olumluluk-olumsuzluk, gelişmişlik- gelişmemişlik gibi) kendini göstermektedir.

Öteki imgeleminin medya, sinema ve kültürlerarası iletişim alanlarında yapılan birçok çalışmada da, Batılı bakış açısından tanımlanagelen öteki kültürleri kavrayış eksikliğine karşı eleştirilerin geliştirildiği, araştırma kapsamına dâhil edilmiştir. Öteki/Doğu'ya yönelik genelleme/etiketleme içeren önermelerin "biz/onlar" arasındaki ayrımı daha da derinleştirdiği görülmektedir. Önyargılar aracılığıyla kavramları ve kategorileri de kullanarak gerçeğin dengesini değişime uğratabilen insanoğlu, var olmasını istediği gerçeği yeni bir şekle dönüştürebilmektedir. 1990'lı yıllarla birlikte hem küresel sahada hem de bölgesel sahalarda yaşanan Körfez Savaşı, Irak Savaşı, saldırılar, komplolar ve en önemlisi de 11 Eylül olayları "küresel terörizmin yükselişi" (Alatas, 2005: 1) gibi kaçınılması zor sorunları da beraberinde getirmiştir. 11 Eylül'le beraber terörizmin yükselişe geçmesi ve şiddet olaylarının gündeme alınması/ekranlara yansıtılmasında iki büyük güç medya ve sinema, kamuoyunun düşüncesinin şekillenmesinde, toplumun çeşitli yönlerdeki tepkilerinin aktarılmasında çok önemli bir oynamıştır.

Sinemada işleyen toplumsal temsillerle toplumsal yaşamı belirleyen temsiller arasında doğrudan bir ilişki (Topçu, 2010: 154) bulunmaktadır. Buradan hareketle sinema ve toplumsal tarih arasındaki ilişki "söylemsel şifreleme süreci" olarak düşünülmekte ve filmlerin, toplumsal yaşamdaki söylemleri şifreleyerek sinemasal anlatılara aktarmaktadır. Sinema izleyicileri de dünyayı bu temsiller aracılığıyla

algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Hollywood sineması, bu temsil pratiklerini hayata geçirebilen ideolojik yansımaların gözlenmesi için önem arz etmektedir.

Sinema filmlerindeki temalarla toplumsal olaylar arasında genel itibariyle bir ilişki olduğu göz ardı edilememektedir. Bu nedenle dünya genelindeki Arap ve Müslüman imajının olumsuz yönde etkilenmesinde 11 Eylül 2001 olaylarının önemli olduğu bir yana, konunun sinemaya uyarlanmasında geç kalınmadığı görülmüştür. 11 Bu olaylara benzer olumsuz temsillerin sinemadaki ilk sinyalleri ve Filistinli Arapların terörist olarak gösterilmesi Münih'te 21 Saat (*24 Hours at Munich,* 1976) filmine dayanmaktadır. Bu tarihten sonra da Eylül'de Bir Gün (*One Day in September,* 1999) ve Münih (*Munich*, 2005) gibi çeşitli filmlerin stereotipi haline gelen Araplar, 11 Eylül 2001 olaylarından sonra hem medyada hem de sinemada olumsuz temsillerin odağı haline getirilmiştir. Bu bağlamda öteki ve ötekileştirme olgusu, saldırıların ardından beyazperdede sıkça kullanılan bir figür olarak yer edinmiştir. Çalışmanın kapsamında da ele alındığı üzere 11 Eylül sonrası sinemada terörizm ve şiddet sahnelerinin artmaya başlaması rastlantısal bir olay olarak yorumlanamamıştır. Bu bağlantı, sinemada terörizm ve terör konulu filmlerdeki artış ile yaşanılan dönem arasındaki paralelliği göz önüne getirmektedir.

Özellikle 11 Eylül 2001 olaylarından sonra birçok Amerikalı yapımcı ve değişik ülkelerin film yapımcıları "saldırıların arka planının" sorgulanmasını amaçlamışlardır. Bunlar arasında Michael Moore imzasını taşıyan belgesel yapımlar başta gelmektedir. Gizli olaylar, milliyetçi söylemler, ırkçılığın aşılanması ve kayıp gerçekler üzerinde yoğunlaşan yönetmenler, "yeni dünya düzenini" (*new world order*) ve ABD'nin politik tutumlarını açık bir dille eleştirmişlerdir. 11 Eylül olaylarını sorgulayıcı yaklaşımlar gösteren "*9/11 Eyewitness, In Plane Site, Loose Change (Editions 1,2), PentaCon"* gibi belgesel filmler de 11 Eylül'ün akabinde çekilmiştir. Bu yapımlarda "kurgulanan gerçeklere, politik savaşlara/çıkarlara" tepkiler dile getirilmiştir. Son olarak, sinemada ve medyada öteki'nin sunumunda çatışmacı ve reddedici olmayan, üstünlük iddiası taşımayan ve farklılığın dışlanmaksızın kabullenilmesine dayanan bir anlayışın var olmasının gerekli olduğuna yer vermek son derece yerinde olabilecektir.

'Terörle Savaş' söylemi ve Müslüman kadın ile erkeğin hegemonik sunumlarına ilişkin Kuşatma (*The Siege*, 1998) ve Kara Şahin Düştü (*Black Hawk Down*, 2001) gibi filmler ışık tutmaktadır. Hem görsel açıdan hem de kelimenin tam anlamıyla

Müslümanlarla savaş üzerinden emperyalist söylemler içeren *Krallık* filmiyle (Aguayo, 53: 2009) devam eden sunumlar Hollywood sinemasındaki karmaşık bağlantıları da ortaya çıkarmaktadır. Amerikan sineması ve 11 Eylül olayları etrafında, tarihsel bağlam da göz önünde bulundurularak, *Krallık* ve *Ölümcül Tuzak* filmlerinde öteki sunumuna yönelik söylemler çözümlenmiştir. Her iki filmde de "kalıplaşmış bakış açılarının/tasvirlerin" olduğu, Doğulu/Arap/Müslüman kimliğinin "düşman, barbar, kötü adam, savaşçı/saldırgan, tuzak kurucu, tuhaf görünümlü" temsillerle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Amerikan popüler kültüründe olduğu gibi *Ölümcül Tuzak* filminde de Müslümanlar *"tehlikeli, modern öncesi dönemde yaşayan ve uygarlaşamamış kişiler"* olarak sahnelenmektedir. Hollywood için gerekli hale getirilmiş başvuru kaynakları arasında yer alan stereotipler, terörle savaş söylemiyle kinayeli olarak bağlantılı hale getirilmiştir. Krallık ve Ölümcül Tuzak filmlerinin en önemli analizi arasında, Müslüman insanların ve toplumların, özellikle 11 Eylül sonrası ortamda ABD'de ve yurtdışında yaşayanların, sınırların güvenliği konusunda damgalandıkları sonucuna ulaşılmıştır. *Krallık* filmi, 11 Eylül olaylarından sonra Hollywood filmlerinde öteki sistematiğini konu alan pek çok filmden sadece biridir. Bu film döngüsü, üslubu, içeriği ve politik amacı açısından farklı görünse de, diğer Hollywood filmleriyle temel benzerlikler taşımaktadır. Sinema ekranlarına "terörle savaş" söylemiyle çıkan Krallık'ta, iki eğilim (Carter ve Dodds, 2011: 111) açığa çıkarılmaktadır. İlki, aksiyon-gerilim türünün normlarına uygun hale getirilen film anlatısı, ikincisi ise eylemlerin birden çok yerde ve belirli stillerin kullanımı yoluyla anlatı içindeki farklı yerlere eklemlenmesi ve küresel bir hayal olarak 'terörle savaş'ın görünür kılınmaya çalışılmasıdır.

Hollywood sineması tarafından oluşturulan Doğu'nun/Öteki'nin fantezileri, *Krallık* ve *Ölümcül Tuzak* filmleri boyunca oryantalizme özgü işaretlemelerden/klişelerden yararlanıldığını ve Doğu(lu) Batı(lı) arasındaki dikotomi etrafında oluşan temel tipolojilerin katkısıyla da sistematik tabloların anlatının iskeletini oluşturmaktadır. Filmlerin anlatısında temel karşıtlıklar; "Doğu/Batı, barbar/uygar, tuhaf/normal, savaşçı/barışçı, vahşi/medeni, kadınsı/erkeksi, korkak/cesur, ahlaksız/ahlaklı, düşman/dost, mantıksız/mantıklı, kaba/kibar" gibi daha pek çok karşıtlıklar aracılığıyla ötekileştirilen Doğulu/Müslüman/Arap imgesi, Batı'nın

düşmanı/karşıtı konumuna oturtulmuştur. "Onlar'ın olumsuz yönlerini söyle/ Biz'im olumlu yönlerimizi söyle ya da Onlar'ın olumlu yönlerini söyleme, Biz'im olumsuz yönlerimizi söyleme" temel bir savından tanımlanan Doğu, Batı'nın hegemonyasına itilmektedir.

Öteki'nin sunumuna ilişkin her iki filmde de anlatının tekdüzeliği ve nesnel olmayan görsel söylemlerin yansıtıldığı çözümlenmiştir. Amerikan ortak aklındaki şekline göre tehdidin sinemaya aktarılmasında devletin ideolojik aygıtı Hollywood sinemasının (Valantin: 2006: 184) milli güvenlik anlayışı ile bağımlı bir konumda bulunduğu ve belirli bir noktaya kadar Washington'un hegemonyasına boyun eğmeyi kabul ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla beraber, bir ideolojik güç konumuna da sahip Hollywood, terör, şiddet, terörle savaş ve komplo teorilerini temel alan çok sayıda senaryo üretilmesine ve sinema yoluyla savaşın meşrulaştırıcı ve öteki/düşmanın hedef alan yapımları "egemen güç, görselliğin hegemonyası ve terörizm gösterisi" potasında eritmeyi başarabilmiştir.

Sinemada olumsuz temsilin değişmesine yönelik yapılabilecek ilk şeyin organize bir şekilde karşı çıkış olduğu dile getirilebilir. Öteki/Arap temsili bu anlamda düşünüldüğünde, Amerikalı Araplar ve diğer Orta Doğulu ve Müslüman Amerikalıların, Amerikan sinemasında yer alan olumsuz stereotiplere karşı tepkiler verdikleri de görülmektedir (Işıkman, 2009: 189). Bu tepkiler arasında, *Ulusal Amerikalı Araplar Birliği* (1972), *Arab American University* (Cenin/Filistin), *The American Arab Institute* kuruluşları bulunmaktadır. Benzer kuruluşların oluşması ve gittikçe daha aktif hale gelmeleri, olumlu yönde atılan adımların göstergesi olup bunlara ek olarak *Arab American Political Action Committee, National Arab American Medical Association* (1975), *Arab American Institute* (1985), *American-Arab Anti-Discrimination Committee, Arab American National Museum* (2005) kurum/kuruluşları da dâhil edilebilir. Ancak bu tür yollar neticesinde olumsuz temsillere ilişkin bir farkındalık yaratmak mümkün olabilecektir.

Araştırmanın hipotezleri sonucunda Oryantalist söylemin zenginleşmesinde ve yayılmasında edebi türlerin de (edebiyat, şiir, tiyatro gibi) azımsanamayacak derecede önemli olduğu görülmüştür. Oryantal metinlerle tasvir edilen doğu/doğulu imgesiyle Hollywood filmlerindeki karakterler arasında bir bağ bulunmaktadır. Krallık ve Ölümcül Tuzak filmlerinde tek tip "Öteki/Arap" imgesinin kullanılmadığı, "öteki ile

diyaloğa, bütünleşmeye ve yakınlığa göre" bir dil geliştirildiğine ulaşılmıştır. Analizdeki her iki filmde de "İslam Dünyası ile Hristiyan Dünya" ya da "İslam ile Avrupa-Amerika", "Doğu ve Batı" karşıtlığındaki temel sorunlara eğilim gösterilmiştir. Bu eğilimde 11 Eylül sonrası dünyayı saran terörizm dalgası ve tehdit algısının "biz ve onlar" arasındaki farklılıkları derinleştirdiği ve radikal İslam/Müslümanların barış, huzur ve güvenlik kaygılarını gün yüzüne çıkardığına işaret verilmektedir.

Filmlerdeki öteki olgusunun anlaşılmasında postkolonyal kuramcıların görüşlerinin ve eserlerinin faydalı olacağı, diğer alanlardaki kaynakların okunması ve araştırılmasının oryantalist düşünüşe işaret edilebilecek her türlü söylemin altında yatan nedenleri daha iyi çıkarabileceği düşünülmektedir. Krallık filmindeki anlatının karmaşıklığı ve "birkaç kareye sığdırılan ideolojik görüntüler" söylemin anlaşılmasını daha zorlaştırmıştır. Bu nedenle de filmlerin sadece çözümleme tekniğiyle yorumlanamayacağı, buna eşlik edecek metinlerin ön araştırma niteliğinde olduğu, böylece görüntüye bindirilen ideolojinin anlam kalıpları hakkında daha genel sonuçlara ulaşılacağı söylenmelidir.

İdeolojik bir aygıt olarak Amrikan Sineması, var olan söylemlerin doğasını kuşatabilecek ve bunu dönüştürebilecek her türlü materyali içinde barındırdığından sinema perdesine yansıyan tek karelik görüntüyle ya da diğer karelerin de bu işlemi tamamlamasıyla bu dönüşüm işlemi daha iyi anlaşılabilir. Diğer bir ifadeyle söylemi çözümlemek ve bilmek/okuyabilmek için filmin söylemine yerleştirilen anlamları da çözümlemek gerekecektir. Bu anlamda sinema filmleri gerçekleri değişime uğratmakla kalmaz, ideolojiyi sağlamlaştıracak tüm görsel ve işitsel metinleri de gerçeğe uygun hale getirmeye çalışmaktadır. Kellner ve Ryan'ın (1997: 18- 19) ifadesiyle, Hollywood ürünü filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekmektedir.

Filmlerde sunulan hikâyeler ve yaşam biçimleri aracılığıyla doğrudan ya da dolaylı olarak Amerikan mallarının reklâmı yapılması çalışmanın örneklem filmlerinden The Kingdom ve The Hurt Locker'da da gözlemlenmiştir. Özellikle The Kingdom filminde çok sayıda küresel şirket ürünlerinin film anlatına eklemlendiği görülmüştür. Sinemada öteki'nin olumsuz temsilinin "ıssız çöller, yozlaşmış saraylar ve kirli açık market" imgelerini kullanarak Arap Müslümanları "kültürel ötekiler- tembel ve sakallı dinsizler- olarak sunduğu gözlenmiştir. Bunun örneğini *Krallık* filminde ilk anlatı,

kasaplar (ölümcül tuzak) Ella Shohat yukarıdaki bilgiler ışığında (aktaran Dajani 2000: 17) filmlerde Doğu/Batı tasvirlerinin genelde "Gaspetme ve Kurtarma", "Harem'in Hayali", "Çöl Maceraları" gibi bir dizi değişmeceli ortak temalar etrafında geçtiğini kaleme almakta ve seçilen filmlerdeki temaların daha önceki edebi eserlerdeki Doğu/öteki temsiline dayalı olduğunu tartışmaya açmaktadır.

Irak'taki savaşa ve çıkar çatışmalarına eleştirel filmlere örnek olarak Robert Greenwald'ın *Uncovered: The War on Iraq* (2004) filmi ele alındığında bu belgeselin, Bush Yönetiminin 11 Eylül 2001 olaylarından sonrasında Irak'ın işgaline kapı açılmasını konu edindiği görülmektedir. Filmde ayrıca Eski CIA direktörü, Suudi Arabistan eski büyükelçisi ve Başkan Bush'un Sekreteri de dâhil olmak üzere, ABD istihbarat ve savunma yetkililerinin, yabancı hizmet uzmanlarının ve BM silah denetçileri ile yapılan görüşmelerin ve savaş yönetiminin argümanlarını incelenmektedir.

Robert Greenwald'ın *Iraq for Sale: The War Profiteers* (2006) belgesel filminde ABD- Irak savaşında ABD şirketlerinin ve müteahhitlerin eylemlerini tasvir etmekte, Amerikan askerlerine sağlanan destek ve malzeme teminini sağlayan müteahhitlerin fırsatçılıklarına yer verilmektedir.

James Longley'in *Iraq in Fragments* (2006) adlı belgeseli Irak'taki Parçaları, din ve etnik kökenle farklı yönlere çekilmiş bir ülkenin resmini ortaya koymakta, Irak toplumundaki büyük eğilimleri sıradan Iraklıların hayatlarının arka plandan ele almaktadır.

Bununla birlikte Amerikan militarizmini konu edinen kadın yönetmen Patricia Foulkrod'un *The Ground Truth: After the Killing Ends* (2006) filmine benzer yapımlarda askerlerin Irak'taki hayatları, mücadeleleri, eğitimleri ve deneyimlerine yer verilmektedir. Bu tarz filmlerin kilit noktası, savaşın ve askeri operasyonların "ailelere ve toplumlara yeniden entegre edilmeye" amaçlanması, savaşın meşruluğunun/sürekliliğinin amaçlanmasıdır.

2000'li yıllardan sonra kadın yönetmenlerin imzasını taşıyan pek çok yapımda (savaş konulu filmler de dâhil) yer aldığı görülmektedir. Patricia Foulkrod'un *The Ground Truth: After the Killing Ends* (2006) filmi ya da araştırmada analiz edilen Ölümcül Tuzak (*The Hurt Locker,* 2008) filminin kadın yönetmeni Kathryn Bigelow

bunun örneklerinden birkaçıdır. Charles Ferguson'un *No End in Sight* (2007) belgesel filminde ise 2003 yılının ilkbaharında ABD hükümeti tarafından alınan yapmacıklı kararların ardından işgal planının devreye girmesini ve Irak'taki gizli politikaları gün yüzüne çıkarmakta ve bunu kronolojik olarak detaylandırmaktadır.

11 Eylül sonrası sinemadaki eleştirel yaklaşımların daha çok belgesel ağırlıklı filmlere yansıdığı görülmüştür. Bu anlamda muhalif bir ses olan ABD'li yönetmen Michael Francis Moore'un çalışmalarının ekseninde "Irak'la savaşa girişen George W.Bush ve yakın çevresine kuşkucu bir yaklaşım sergilenmesi, acımasız ve kâr amaçlı Amerikan sağlık sisteminin gözler önüne serilmesi ya da büyük şirketlerin politikaları altında ezilen kitlelerin ezilmesi, ABD'nin küresel çaptaki yanlış politikalarını hedef almıştır. *Capitalism: A Love Story* (2009) Edward Said'in *Orientalism* (1978) eseri dışında birçok önemli yazarın eserinde, Oryantalizm düşüncesininin farklı alanlarda (ırk, cinsiyet, feminizm, etnografya, edebiyat, sanat gibi) da açıklanmaya gerek görüldüğüne odaklanılmıştır. Bunlar arasında;

Öteki olgusunun anlaşılmasına katkı sağlayabilecek ve oryantal düşünüşün daha etraflıca düşünülmesi/tartışılmasına referans olabilecek bazı eserler bulunmkatadır. Bunlar, Homi Bhabha'ın *The Location of Culture* (1994), Aijaz Ahmad'ın *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (1992), Reina Lewis'in *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation* (1995), Meyda Yeğenoğlu'nun *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism* (1998) ve Anne McClintock'un *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest* (1995) yer almaktadır. James Clifford'un ise Oryantalizm üzerine yazdığı *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (1988) Robert Young'un *White Mythologies: Writing History and the West* (1990) bu alanda kaleme alınmış ilk örnekler arasında sayılmaktadır.

11 Eylül 2001 olayları ile birlikte Doğu'ya/İslam'a yönelik birçok olumlu yapımın olduğu inkâr edilemeyecektir. Bunlar arasında Omar Al-Qattan ve Michael Schwarz imzasını taşıyan *Muhammad: Legacy of a Prophet* (2002) adlı belgesel film, Hz.Muhammed'in peygamberlik mirasını konu alan ender yapımlardandır. Yine Amerikalı Richard Rich'in yönetmenliğini üstlendiği Muhammed: Son Peygamber (*Muhammad: The Last Prophet,* 2002) filmi de Amerikan sinemasındaki önemli

yapımlardan biri olup "Öteki-Biz" karşıtlığına ve Amerikan Sinemasına genellemeleri içeren yanılgılara bir cevap niteliği taşımaktadır.

Kathryn Bigelow'un Oscar ödüllü filmi *The Hurt Locker*, "savaş karşıtı" (Anti-War) söylemleri izleyicilere farklı bir bakış açısı sunmaktayken film anlatısının Irak'taki koalisyon askerlerinin deneyimleriyle dolu, özellikle de Amerikan askerlerinin, olduğu açıklık kazanmaktadır. Film bir yandan "savaş karşıtı" söylemlere odaklanmakta öteki taraftan "mekân, karakter, atmosfer, kamera açıları ve kurgudaki 'örtük öğeler'" yoluyla Irak'taki olumsuz koşullar hakkında soru(n)ları enjekte etmektedir. Ya da *The Hurt Locker* filminin ince espirileri kullanarak Amerikan izleyicilerine Irka'taki hayat, teröristler/düşmanlar hakkında ya da global politikalar hakkında tablolar sunmakta ve Amerika'nın bu tablodaki yerinin büyüklüğüne odaklanmaktadır.

Amerikan Sinemasında "öteki" sunumunu ele alan bu çalışma neticesinde, Doğu/Müslümanlar/Araplar için Oryantalist söylemden hareketle bazı tanımlamalar yapıldığı da görülmektedir. Öteki'ni inşa süreci ve Oryantal resimlemeler çerçevesinde Krallık filminin yer yer olumlu temsillere yer verdiği gözükse de, 'onların sahip olamadığı olumlu özelliklerin ya da sahip oldukları klişeleşmiş/olumsuz temsillerin" kurgunun belkemiğine daha çok oturtulduğu görünmektedir. Araştırmada öteki olgusuna ilişkin temel dayanakların yazınsal metinlere sığdırılmadığı, temsil pratiklerinin bir figür olmaktan da öte medya çalışmalarının her bölümüne yayılan bir imgeleme dönüştürüldüğü görülmektedir.

İncelemenin örneklemini oluşturan *The Kingdom* (2007) ve *The Hurt Locker* filmlerinde mekân sunumlarına "egzotik, tuhaf, gizemli ve ölümcül" gibi vurguların yapıldığı, bu sunumların aynı zamanda Doğulu karakter ve mekâna atıflar niteliğinde olduğuna değinilebilir. Sinemanın ilk yıllarından 11 Eylül sonralarına kadar bu türden yaklaşımların "sabir ve bölünmez bir Doğu/Öteki" kurgusunu yeniden hatırlatmaktadır. Doğu ya da Şarklılaştırılmış Doğu, bu kurgu içinde Oryantalist imgelemlerle süslenmiş ve film yapımlarında "terör ve terörizm, tehdit ve düşman" algıları şeytanlaştırılmış öteki'yi doğrudan ya da dolaylı bir biçimde resmetmektedir. Netice itibariyle 11 Eylül olaylarının referans teşkil ettiği örneklem filmlerde "terörizm ve sadırgan" tiplemelerinin Doğulu/Müslüman dünyaya ayna tuttuğu ya da ABD'nin güvenlğini tehdit eden her türlü gücün aslında potansiyel bir tehlike olabileceği ama aynı zamanda

Batılı güçlerin Doğu'yu bu tehlikelerden temizleyen kurtarıcı bir fonksiyonun da olduğuna zemin hazırlanmıştır. Her iki filmde de görüldüğü üzere Batı (Amerika Birleşik Devletleri ve Koalisyon Güçleri) Doğu ve Doğulu için var olan bir kahramana dönüştürülmekte, böylece 11 Eylül sonrası temel stratejilere göndermeler yapılmaktadır. Yeni özgürlük söylemi Batı'nın elinden verilirken, Doğu(lu) tarafından buna barbarca ve haince cevaplar aranmaktadır. Her iki filmde yer alan çeşitli karşıtlıklar anlatının sonunda tekrarlanmakta ve Doğu-Batı arasındaki anlaşmazlık, çözümsüzlük ve çelişkilerin yeni çatışmalara zemin hazırlayabileceği sorgulanmkatadır.

KAYNAKÇA

AGUAYO Michelle (2009), “Representations of Muslim Bodies in The Kingdom: Deconstructing Discourses in Hollywood”, Global Media Journal, Volume 2, Issue 2, pp. 41- 56

AHMED Akbar S. (2002), Hello, Hollywood: Your Images Affect Muslims Everywhere page 72- 74, http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/0893-7850.00500/pdf, Erişim, 28.05.2010

AKCA Emel Baştürk (2007), “Ege’de Sular Isındı’: Yazılı Basın Söyleminde Yunanistan’ın Ötekileştirilmesi ve Kardak Krizi”, Kimlik, Medya ve Temsil içinde, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, Sayfa 3- 48.

ALVER Füsun (2008), “Kapitalist Üretim Sürecinde Irkçılık, Futbol ve Medya” İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı 26, S. 223- 248.

ANKARALIGİL Nazım (2008) “Van Dijk’in Eleştirel Söylem Analizinden Hareketle The Siege-Kuşatma Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi”, Film Çözümlemeleri içinde, Multilingual yayınları, İstanbul.

ARLI Alim (2009), Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin, Küre Yayınları, İstanbul.

ATABEK Ümit (2007) Medya Metinlerini Çözümlemek, Siyasal Kitabevi, Ankara.

AYDOĞAN Filiz (2009), “Eleştirel Perspektiften Yeni Medyaya”, Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi, Sayı 15, Temmuz 2009, İstanbul, sayfa 185- 194

BALIO Tino (2010), “Dünyanın Tüm Önemli Piyasalarına Hâkim Olmak”: 1990’lı Yıllarda Hollywood’un Küreselleşmesi, Hollywood’a Yeniden Bakmak içinde De ki Basım Yayım, Sayfa 40- 5, Ankara.

BERNSTEIN Matthew (2000), Walter Wanger Hollywood Independent, Commerce and Mass Culture Series, University of Minnesota Press, London.

BOGGS Carl, **POLLARD** Tom (2006), “Hollywood and the Spectacle of Terrorism” New Political Science, Volume 28, Number 3, National University, Routledge, Taylor& Francis Group, p. 335- 351.

BOZTEMUR Recep (2006), Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm, Doğu Batı Dergisi, Sayı 20/1, Sayfa 139- 155, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

BULAÇ Ali (1997), İslam ve Fundamentalizm, İz Yayıncılık, İstanbul.

BURUMA I., **MARGALIT** A., (2009) Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı, Çev: Güven Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CARRUTHERS Susan (2003), "Bringing it All Back Home: Hollywood Returns to War", Small Wars & Insurgencies, 14: 1, pp. 167- 182.

CARTER Sean and **DODDS** Klauss (2011) "Hollywood and the 'war on terror': genre-geopolitics and 'Jacksonianism' in The Kingdom, Environment and Planning D: Society and Space, volume 29, pages 98- 113.

CİCEK Filiz (2008) "Orientalism In Film And Television", by published Rosemary Pennington, 24November, 2008, http://muslimvoices.org/filiz-cicek-orientalism-film-tv/, erişim tarihi, 24.05.2010

CETTL Robert (2009), Terrorism in American Cinema, An Analytical Filmography, 1960- 2008, McFarland & Company, Inc. Publishers.

ÇIRAKMAN Aslı (2006), Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünme Tarihi, Doğu Batı Dergisi, Sayı 20/1, Sayfa 189- 205, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

ÇOBAN Barış (2003) "Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi", Söylem ve İdeoloji içinde, Su Yayınları, İstanbul.

DAJANİ Najat Z. J. (2000), Arabs in Hollywood: Orientalism in Film, Master of Arts, The University of British Columbia, Erişim: https://circle.ubc.ca/bitstream /handle/2429/10580/ubc_2000-0378.pdf?sequence=1, E.T: 15.06.2010

DODDS Klaus (2008) "Screening Terror: Hollywood, the United States and the construction of danger, Critical Studies on Terrorism, Vol. 1, No. 2, August, p. 227- 243.

DOWNING John ve Karin **WILKINS** (2002), Mediating Terrorism: Text and Protest in Interpretations of The Siege, Critical Studies in Media Communication, Vol. 19, No.4, pp. 419- 437

DIXON Wheeler Winston (2004), "Something Lost- Film after 9/11", in Film and Television After 9/11, Southern Illinois University, ISBN 0-8093-2555-1 Edited by Wheeler Winston Dixon, p. 1-28

DİJK Teun Van (2003) "Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım", Söylem ve İdeoloji içinde, Çev: Nurcan Ateş, Su Yayınları, İstanbul.

ERKAN Hilal (2009), Hollywood Sinemasında Oryantalizm, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

FALZON Christopher (2001), Foucault ve Sosyal Diyalog, Parçalanmanın Ötesi, Paradigma Yayınları, İstanbul.

GOODY Jack (2002) Batıdaki Doğu, Çev: Burhan Mert Angılı ve İsmail Mert Bezgin, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

GÜÇLÜ A., Uzun E., **UZUN** S., YOLSAL Ü. H., (2002), Felsefe Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

GÜNGÖR Senem (2006) Orientalism and Hollywood, International Association for Mass Communication Research, The American University in Cairo, Egypt, pp. 1- 30, www1.aucegypt.edu/conferences/iamcr/uploaded/CD_SENEM%20GUNGOR.pdf, erişim tarihi, 26.05.2010

HARKNESS Alistair (2009), **"**Film review: The Hurt Locker", Published Date: 28 August 2009, http://thescotsman.scotsman.com/features/Film-review-The-Hurt-Locker.5596366.jp, Erişim tarihi:19 Nisan 200

HEDGES Chris (2002) War Is a Force That Gives Us Meaning, ISBN 1586480499, Published by Anchor Boks, New York.

HOLLOWAY David (2008), 9/11 and the War on Terror, Edinburgh University Press.

IŞIKMAN Nihan Gider (2009) "Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili", Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi, Sayı 14, Ocak 2009, s.175- 191, İstanbul

İLTER Tuğrul (1999) Keşfin Beyaz Mitolojisi: "Yeni Dünya"nın Keşfinden "Olgular"ın Bulgusu Yoluyla George Bush'un Yeni Dünya Düzen(ler)ine, Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark, İletişim Yayınları, İstanbul.

İMANÇER Dilek (2004), "Sosyal Psikolojik Açıdan Stereotip Kavramının Dil ve Metin Analizinde Kullanımı", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt 3, Sayı 3, Konya.

İNALCIK Halil (2006), Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji, Doğu Batı Dergisi, Sayı 20/1, Sayfa 13- 39, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

İNCEİPLİK, Hilal (2008), "Hollywood Sinemasında Kültürel Temsil ve Oryantalizm" Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

JARMAKANI Amira (2008), Imagining Arab Womanhood: The Cultural Mythology of Veils, Harems, and Belly Dancers in the U.S., Palgrave Macmillan, New York.

KAHRAMAN Hasan Bülent (2005), İçselleştirilmiş Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm, Doğu Batı Dergisi, Sayı 20/1, Sayfa 159- 185, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

(2006), ABD Bu 11 Eylül'ü Çok Sevdi, Agora Kitaplığı, İstanbul.

KELLNER Douglas **RYAN** Michael, (1997), Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, Çev: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

KELLNER Douglas (2010) Cinema Wars, Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era, Wiley & Blackwell, John Wiley & Sons, Ltd.

KEYMAN Fuat (1999), "Farklılığa Direnmek: Uluslar Arası İlişkiler Kuramında 'Öteki' Sorunu",Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, İletişim Yayınları, İstanbul.

KEYMAN Fuat, **MUTMAN** Mahmut, **YEĞENOĞLU** Meyda (1999), "Giriş: Dünya Nasıl Dünya Oldu", Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark içinde, İletişim Yayınları, İstanbul.

KHATIB Lina (2006), Filming the Modern Middle East, Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World, Palgrave Macmillan, New York.

KONTNY Oliver (2005), "Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine", Doğu Batı Dergisi, Sayı 20/1, Sayfa 121-136, Doğu Batı Yayınları, Ankara

LEVİNAS Emmanuel (2003) Sonsuza Tanıklık, Çev: Zeynep Direk, Melih Başaran, Metis Yayınları, İstanbul.

LITTLE Douglas (2004), American Orientalism, The United States and the Middle East since 1945, The University of North Carolina Pres, Chapel Hill and London

LIU Xiaodong (2010), Collaborative Orientalism From Hollywood's Yellow Perils to Zhang Yimou's- Red Trilogy, Graduate College of Bowling Green State University, Master Thesis, May 2010.

LOCKMAN Zachary (2004), Contending Visions of the Middle East: The History and Politics of Orientalism, Cambridge University Press.

MAMDANİ Mahmood (2005), İyi Müslüman Kötü Müslüman, Çev. Sevinç Altınçekiç, 1001 Kitap yayınları, İstanbul.

MARDİN Şerif (2005), "Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği", Doğu Batı Dergisi, Sayı 20/1,Doğu Batı Yayınları, Sayfa 115- 120, Ankara.

MARSHALL Gordon (1999), Sosyoloji Sözlüğü, Çev: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü, Ankara

McCOY Bohen H. (2000), "Culture matters: How Values Shape Human Progress", Real Estate Issues, Fall 2000, http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3681/is_20 0010/ai_n8921296/, E.T. 30.09.2010

MILLS Sara (2003) "Söylem ve İdeoloji", Söylem ve İdeoloji içinde, Çev: Zeynep Özarslan, Su Yayınları, İstanbul.

MUTLU Erol (2008) İletişim Sözlüğü, Ayraç Yayınları, Ankara

MUTMAN Mahmut (1999), "Oryantalizmin Gölgesi Altında", Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, İletişim Yayınları, İstanbul.

NAYAK Meghana (2006), "Orientalism and 'Saving' US State Identity After 9/11", International Feminist Journal of Politics, 8: 1, P. 42- 61, Routledge, New York.

PARLA Jale (2005), Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik, İletişim Yayınları, İstanbul.

QUMLİL Kenza (2009), Arabs and Muslims in Hollywood Breaking Down the Siege, Understanding Violence, Inter-Disciplinary Press, p. 15- 23.

QUMSİYEH Mazin B. (1998) "100 Years of anti-Arab and anti-Muslim stereotyping", http://www.ibiblio.org/prism/jan98/anti_arab.html, Erişim: 06.02.2011

PINTAK Lawrence (2006), Reflections in a Bloodshot Lens, America, Islam and the War of Ideas, Pluto Press, page 77- 149

ROOT Deborah (1999), "Çölde Talihsiz Serüvenler: Sömürgeci Kâbus Olarak Esirgeyen Gökyüzü", Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, İletişim Yayınları, İstanbul.

SAİD Edward (2008), Şarkiyatçılık, Çev: Berna Ünler, Metis Yayınları, İstanbul

SAYYİD Salman (2007), Oryantalizmden Sonra, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, Çev. Hakan Çopur, S.65- 77, İstanbul.

SCHNAPPER Dominique (2005), Sosyolojinin Ötesinde Öteki İle İlişki, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Çev: Ayşegül Sönmezay, İstanbul.

SCHNEIDER Steven Jay (2004), Architectural Nostalgia and the New York City Skyline on Film, in Film and Television After 9/11, Southern Illinois University, p. 29- 41

SCURRY Samuel Thadeus (2010) "Orientalism in American Cinema: Providing an Historical and Geographical Context for Post-Colonial Theory", Thesis Graduate School of Clemson University, UMI by ProQuest LLC.

SEMMERLING Tim Jon (2006), "Evil" Arabs in American Popular Film: Orientalist Fear, University of Texas Press.

SHAHEEN Jack G. (2000), **"**Hollywood's Muslim Arabs", The Muslim World, Volume 90, http://macdonald.hartsem.edu/articles/shaheenart1.pdf, E.T. 12.03.2010

SHAHEEN Jack G. (2001), Reel Bad Arabs, How Hollywood Vilifies A People Olive Branch Press.

SISLER Vit (2006), "Representation and Self-Representation: Arabs and Muslims in Digital Games", p. 85- 92, ISBN: 960-7687-01-9, http://uisk.jinonice.cuni.cz/ sisler/publications/SISLER_Representation_of_Muslims.pdf**,** E.T: 06.09.2010

SPİVAK Gayatri Chakravorty (2007), Otuz Yıl Sonra İstanbul'da Oryantalizmi Okumak, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, Çev. Berat Açıl, S.13- 26, İstanbul.

STERRITT David (2004), Representing Atrocity, From the Holocaust to September 11 in Film and Television After 9/11, Southern Illinois University, p. 63- 78

SÖZEN Edibe (1999) Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz, Birey Yayıncılık, İstanbul.

SUNAR Lütfi (2007), Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız, Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu, Çev. Berat Açıl İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, Sayfa 27- 53, İstanbul.

ŞEŞEN Elif (2008), "Büyüklere Masallar: Fantastik Filmler ve Gündelik Yaşamda Büyünün Yeniden Keşfi", Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı 27 (Güz), Ankara.

TAKIŞ Taşkın (2005), "Oryantalizm Üzerine Tezler", Doğu Batı Dergisi, Sayı 20/1, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

TOPÇU Gürhan (2010), Hollywood'dan Kriz Dönemi Kıyamet Öyküleri: Felaket Filmleri, Hollywood'a Yeniden Bakmak içinde, De ki Basım Yayım, s.153-173, Ankara.

TOKGÖZ Aslıhan (2010) "Amerikan Sinemasında Türkler ve Türklük İmgeleri: Geceyarısı Ekspresi Örneği", http://students.brown.edu/Turkish/old/Gelenler/Representation%20of%20Turkishness_TURKCE.pdf, E.T, 04.06.2010

TOURAINE Alain (2002), Modernliğin Eleştirisi, Çev: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TREACHER Amal (2005), Edward Said: Identity, Politics and History, Psychodynamic Practice, November, 11(4): 373–388, Routledge.

TÜRKBAĞ Ahmet Ulvi (2002), "Şark'a Dair: Miladın 24.yılında Şarkiyatçılık", Doğu Batı Dergisi, Oryantalizm-I, Yıl: 5, Sayı: 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002, Ankara.

TURNER Bryan S. (2003), Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm, Anka Yayınları, İstanbul.

ULAĞLI Serhat (2006), İmgebilim 'Öteki'nin Bilimine Giriş, Sinemis Yayınları Ankara.

ULUÇ Güliz, **SOYDAN** Murat (2007), "Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare", Bilig Dergisi, Yaz, Sayı 42, S. 35- 53 Mütevelli Heyet Başkanlığı, Ankara.

ULUÇ Güliz (2009), Medya ve Oryantalizm, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

ULUÇ Güliz, Murat **SOYDAN**, Nazım **ANKARILIGİL** (2010), "Türk Sinemasında Oryantal Kadının İnşası: Harem Suare", http://cws.emu.edu.tr/en/conferences/2nd_int/pdf/Guliz%20Uluc%,%20Soydan%20,%20Ankaraligil.pdf, 06.11.2010

WALIA Shelley (2004) Edward Said ve Tarih Yazımı, Çev. Gürol Koca, Everest Yayınları, İstanbul.

VALANTİN Jean-Michel (2006), Hollywood, Pentagon ve Washington, Babıâli Kültür Yayıncılığı, Çev: Ömer Faruk Turan, İstanbul.

YAYLAGÜL Levent (2010), "Hollywood: Tarihi, Ekonomisi, İdeolojisi", Hollywood'a Yeniden Bakmak iç., De ki Basım Yayım, 9-23, Ankara.

YEĞENOĞLU Meyda (1999), Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark, Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark içinde, İletişim Yayınları, İstanbul.

YİĞİT Zehra (2008) "Hollywood Sineması'nın Yeni Oryantalist Söylemi ve 300 Spartalı", Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Temmuz, s. 236- 249, Konya.

İnternet Kaynakları

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Occidentalism, Erişim: 06.04.2010

2. http://tr.wikipedia.org/wiki/Panoptikon, Erişim: 01.07.2010.

3. http://www.turkcealtyazi.org/mov/0854678/taxi-to-the-dark-side.html, 24.06.2010

EKLER

EK **Sayfa No**

EK 1: SİNEMADA ÖTEKİ VE ORYANTALİZM İLE İLGİLİ FİLMLER (1915- 2001)

1. Sheik Hadj Tahar Hadj Cherif (1894)
2. Cleopatra (1899)
3. The Palace of Arabian Nights (1905)
4. The Power of the Sultan (1907)
5. Birth of a Nation (1915)
6. The Cheat (1916)
7. The Sultan's Wife (1917)
8. Eyes of the Mummy (1918)
9. Kismet (1920)
10. The Sheik (1921)
11. L'Atlantide (1921)
12. Nanook of the North (1922)
13. The Loves of Pharoah (1922)
14. The Village Sheik (1922)
15. The Sheik of Hollywood (1923)
16. The Song of Love (1923)
17. The Thief of Bagdad (1924, 1940)
18. A Cafe in Cairo (1924)
19. A Son of the Sahara (1924)
20. The Son of the Sheik (1926)
21. The Desert Bride (1928)
22. The Mummy (1932)
23. Shanghai Express (1932)
24. Pépé le Moko (1937)
25. Algiers (1938)
26. Arabian Nights (1941)
27. Cairo (1942)
28. Casablanca (1942)
29. Adventure in Iraq (1943)
30. Ali Baba and the Forty Thieves (1944)
31. Lost in a Harem (1944)
32. Gentleman's Agreement (1947)
33. On the Riviera (1951)
34. The White Sheik (1952)
35. Gentlemen Prefer Blondes (1953)
36. The Steel Lady (1953)
37. The Adventures of Hajji Baba (1954)
38. Kismet (1955)
39. The Ten Commandments (1956)
40. Solomon and Sheba (1959)
41. Exodus (1960)
42. King of Kings (1961)
43. Lawrence of Arabia (1962)
44. Lilies of the Field (1963)
45. Harum Scarum (1965)
46. Khartoum (1966)
47. Great Escape (1971)
48. Al-mummia (1973)
49. Chinatown (1974)
50. Three Days of the Condor (1975)
51. The Wind and the Lion (1975)
52. Black Sunday (1977)
53. The Spy Who Loved Me (1977)
54. Midnight Express (1978)
55. The Black Stallion (1979)
56. Death of a Princess (1980)
57. Raiders of the Lost Ark (1981- 2008)
58. Never Say Never Again (1983)

59. Protocol (1984)
60. Cannonball Run II (1984)
61. Back to Future (1985, 1889, 1990)
62. Harem (1985, 1986, 2011)
63. The Jewel of the Nile (1985)
64. Year of the Dragon (1985)
65. The Delta Force (1986)
66. Iron Eagle (1986)
67. Death Before Dishonor (1987)
68. The Naked Gun (1988- 1994)
69. Mississippi Burning (1988)
70. The Simpsons (1987- 2007)
71. The Sheltering Sky (1990)
72. Navy Seals (1990)
73. Not Without My Daughter (1991)
74. The Delta Force (film) (1991)
75. Patriot Games (1992)
76. Aladdin (1992)
77. Indochine (1992)
78. True Lies (1994)
79. Wanted: Dead or Alive (1987)
80. Father of the Bride (1991, 1994, 1995)
81. Waterworld (1995)
82. Madame Butterfly (1995)
83. Executive Decision (1996)
84. The Peacemaker (1997)
85. Black Sunday (1997)
86. Ernest in the Army (1997)
87. South park (1997- 2011)
88. Armageddon (1998)
89. Deep Impact (1998)
90. Jinnah (1998)
91. The Siege (1998)
92. Passion in the Desert (1998)
93. Three Kings (1999)
94. Harem suaré (1999)
95. The Mummy (1999- 2008)
96. Arabian Nights (2000)
97. Rules of Engagement (2000)
98. Black Hawk Down (2001)
99. Enemy at the Gates (2001)
100. The Fourth Angel (2001)

EK 2: 11 EYLÜL OLAYLARI VE ÖTEKİ SUNUMUNU KONU ALAN FİLMLER

No	FİLMİN ADI	YAPIM YILI	YÖNETMEN	ÜLKE
1	25.Saat *(25th Hours)*	2002	Spike Lee	Amerika
2	Gizli Ortak (Bad Company)		Joel Schumacher	Amerika, Çek Cumhuriyeti
3	İşaretler *(Signs)*		M. Night Shyamalan	Amerika
4	Kahramanlar (*The Guys)*		Jim Simpson	Amerika
5	Ölümüne Takip *(Collateral Damage)*		Andrew Davis	Amerika
6	En Büyük Korku *(The Sum of All Fears)*		Phil Alden Robinson	Amerika, Almanya
7	Çarpışma *(Crash)*	2004	Paul Haggis	Amerika, Almanya
8	Mançuryalı Aday *(The Manchurian Candidate)*		Jonathan Demme	Amerika
9	Amerikan Gücü: Dünya Polisi *(Team America: World Police)*		Trey Parker	Amerika, Almanya
10	Cennetin Krallığı *(Kingdom of Heaven)*		Ridley Scott	Amerika, İngiltere, İspanya, Almanya
11	Jarhead		Sam Mendes	Amerika, Almanya
12	Dünyalar Savaşı *(War of the Worlds)*		Steven Spielberg	Amerika
13	Savaş Tanrısı *(Lord of War)*		Andrew Niccol	Amerika, Almanya, Fransa
14	Sorry, Haters		Jeff Stanzler	Amerika
15	Syriana		Stephen Gaghan	Amerika
16	The Great New Wonderful		Danny Leiner	Amerika
17	300 Spartalı *(300)*	2006	Zack Snyder	Amerika
18	Civic Duty		Jeff Renfroe	İngiltere, Amerika, Kanada
19	Babil *(Babel)*		Alejandro González Iñárritu	Amerika, Fransa, Meksika
20	Borat		Larry Charles	Amerika
21	Dünya Ticaret Merkezi *(World Trade Center)*		Oliver Stone	Amerika
22	Flight 93		Peter Markle	Amerika, Kanada
23	Uçuş 93 *(United 93)*		Paul Greengrass	Amerika, İngiltere, Fransa
24	Karanlığı Taramak *(A Scanner Darkly)*	2006	Richard Linklater	Amerika
25	Arslanı Kuzulara *(Lions for Lambs)*	2007	Robert Redford	Amerika
26	Charlie Wilson'ın Savaşı (*Charlie Wilson's War)*		Mike Nichols	Amerika, Almanya

27	Grace Gitti *(Grace Is Gone)*	2007	James C. Strouse	Amerika
28	Güçlü Bir Yürek *(A Mighty Heart)*		Michael Winterbottom	Amerika, İngiltere
29	Küs Kardeşler Limited Şirketi *(The Darjeeling Limited)*		Wes Anderson	Amerika
30	Öldüren Sis *(The Mist)*		Frank Darabont	Amerika
31	Örtülü Gerçek *(Redacted)*		Brian De Palma	Amerika, Kanada
32	Persepolis		Vincent Paronnaud Marjane Satrapi	Amerika, Fransa
33	Hayatı Yakala *(Reign Over Me)*		Mike Binder	Amerika
34	Tanrının Vadisinde *(In the Valley of Elah)*		Paul Haggis	Amerika
35	Uçurtma Avcısı *(The Kite Runner)*		Marc Forster	Amerika, Çin
36	Yargısız İnfaz *(Rendition)*		Gavin Hood	Amerika
37	Canavar *(Cloverfield)*	2008	Matt Reeves	Amerika
38	Beşir'leVals *(Waltz With Bashir)*		Ari Folman	İsrail, Fransa, Almanya, Amerika
39	Görev Uğruna *(Stop Loss)*		Kimberly Peirce	Amerika
40	Soraya'yı Taşlamak *(The Stoning of Soraya M.)*		Cyrus Nowrasteh	Amerika
41	The Lucky Ones		Neil Burger	Amerika
42	The Objective		Daniel Myrick	Amerika
43	Yalanlar Üstüne *(Body of Lies)*		Ridley Scott	Amerika

EK 3: THE KINGDOM VE THE HURT LOCKER FİLMLERİNDEN KARELER

EK 4. The Kingdom (Krallık) Filminin Afişi



EK 5. The Hurt Locker (Ölümcül Tuzak) Filminin Afişi



ÖZGEÇMİŞ

1981 Van doğumlu. İlkokul, ortaokul ve liseyi Van'da tamamladı. 2003 yılında Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümüü kazandı. Öğrenim süreince bazı yerel televizyonlarda reji asistanlığı ve kameramanlık (Van TV, Fırat TV) yaptı. Kısa film çalışmaları da olan Yunus Namaz, 2007 yılında lisans eğitimini tamamladı ve bir süre sınıf öğretmenliği ve meslek lisesinde öğretmenlik yaptı. 2008 yılında yüksek lisansa başladı ve 2009'da Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümüne Araştırma Görevlisi olarak atandı ve halen bu görevine devam etmektedir. İyi derecede İngilizce bilen ve kurgu programlarını kullanabilmektedir. Evli ve bir çocuk babasıdır.